

প্রকাশক

শ্রী শ্রীমাদ ভট্টাচার্য

সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার

৩৮ বিধান সরণী, কলকাতা ৬

প্রথম প্রকাশ

ডিসেম্বর ১৯৫৯

প্রচ্ছদশিল্পী

শ্রী ফণীন্দ্র সাহা

ছেপেছেন

শ্রী বিজ্ঞানলাল বিশ্বাস

ইণ্ডিয়ান ফোটো এনগ্রেভিং কোম্পানী প্রাইভেট লিমিটেড

২৮ বেনিয়াটোলা লেন, কলকাতা ৯

বাঁধিয়েছেন

শ্রী যতীন্দ্র বৈষ্ণ

গীতা বাইণ্ডিং ওয়ার্কস

৬৭ বৈঠকখানা রোড, কলকাতা ৯

বিভূতিরঞ্জন দাশগুপ্ত
পূজনীয়েষু

প্রসঙ্গত

সংগৃহীত হওয়ার আগে এই প্রবন্ধগুলি নানা সাময়িকী বা সংকলনে ছড়িয়ে ছিল। গ্রন্থাকারে সাজিয়ে নেওয়ার সময় তেমন কোনো অদলবদল করিনি। ভয় ছিল রচনাকালীন সেই উৎকর্ষা বৃষ্টি খুইয়ে বসব।

প্রবন্ধ রচনা, লিরিকের মতোই, কোনো একটি মুহূর্তের দ্বারা উদ্ভূত। তা সবেও লিরিকে মুহূর্তই যখন প্রধান শর্ত, গল্পগ্রন্থনায় তাকে বৃহত্তর পটভূমির সঙ্গে সন্ধিস্থাপন করতেই হয়। এই সংগ্রহে অন্তর্গত অধিকাংশ রচনা কোনো শক্তিশালী মহৎ উপলক্ষের দ্বারা দীক্ষিত। সৃষ্টিধর্মী রচয়িতার চরিত্রমানসের অভিব্যক্তি ও রূপান্তরের সংগ্রামী সমস্তাই হয়তো বইটির অগ্রতম বিভাব। গড়ে আধারিত এই সমস্ত সন্ধানের যদি কোনো তাৎপর্য আমার কাছে থেকে যায় সে হলো কয়েকটি ঐব বিষয় ও মুহূর্তের আন্বাদন এবং উদ্ঘাপন।

স্বপন মজুমদারের আগ্রহে এ-বই প্রকাশ করা সম্ভব হলো। রচনাগুলির সময়নিরিখ ও সাময়িকীস্থত্র এখানে দেওয়া হলো।

১

দাস্তে ও আমাদের আত্মপ্রতিকৃতি। এক্ষণ, দাস্তে বিশেষ সংখ্যা ১৩৭২

শেখপীরর ও আধুনিক বাংলা কাব্যজিজ্ঞাসা। অমৃত, ১৮ অগ্রহায়ণ ১৩৭১

ব্লেকের স্বভাব ও কবিস্বভাব। বিশ্বভারতী পত্রিকা, মাঘ-চৈত্র ১৩৬৪

শিল্পাচার্য শিলার। বিশ্বভারতী পত্রিকা, প্রাবণ-আশ্বিন ১৩৬৬

সঙ্ক্ষিপ্তের সাধক : ব্রজেননাথ শীল। যুগান্তর, ভাদ্র ১৩৭১

একটি শতবার্ষিকীর জন্ম। পরিচয়, চৈত্র ১৩৭১

উপেন্দ্রকিশোর। অমৃত, ২৬ বৈশাখ ১৩৭০

‘আলোর ফুলকি’ ও অবনীন্দ্রনাথের গল্প।

বিশ্বভারতী পত্রিকা, কার্তিক-চৈত্র ১৩৬৬

সুন্দর ও কার্ল মার্কস। এক্ষণ, কার্ল মার্কস বিশেষ সংখ্যা ১৩৭৫

২

ব্রাহ্মমুহূর্তের সঙ্কল্পে । সাহিত্য পরিষৎ পত্রিকা, ৬৬ বর্ষ, সংখ্যা ৩-৪

তোমার সৃষ্টির পথ । চতুষ্কোণ, শারদসংকলন ১৩৬৮

কবিতার অল্পবাদ ও রবীন্দ্রনাথ । একতা, রবীন্দ্রশতবার্ষিকী সংখ্যা ১৩৬৮

উপজ্ঞাসের চরিত্র ও রবীন্দ্রনাথ । রবীন্দ্রায়ণ, দ্বিতীয় সংস্করণ, ১৩৭৪

৩

ভক্তিরসের কবিতা । মানস, শারদসংকলন ১৩৬৮

যুদ্ধ, যুগমুহূর্ত ও আমরা । জয়ন্তী, বৈশাখ ১৩৭০

শ্রোতৃসাহিত্য । বাংলা নাট্যমঞ্চ প্রতিষ্ঠা সমিতি আয়োজিত নাট্যোৎসবের

১

দাস্তে ও আমাদের আত্মপ্রতিকৃতি	১
শেখপীর ও আধুনিক বাংলা কাব্যজিজ্ঞাসা	১৩
রেকের স্বভাব ও কবিস্বভাব	৩২
শিল্পাচার্য শিলার	৪০
সন্ধিক্ষণের সাধক : ব্রজেননাথ শীল	৫৫
একটি শতবার্ষিকীর জগৎ	৬১
উপেন্দ্রকিশোর	৬৬
‘আলোর ফুলকি’ ও অবনীন্দ্রনাথের গল্প	৭৫
হুন্দর ও কার্ল মার্কস	৮৬

২

কবিতার অহুবাদ ও রবীন্দ্রনাথ	১০১
রবীন্দ্রকাব্যের প্রথম পর্যায় : ব্রাহ্মমূর্ত্তের সন্ধিক্ষণ	১১৪
তোমার সৃষ্টির পথ	১২৪
উপন্যাসের চরিত্র ও রবীন্দ্রনাথ	১৩৭

৩

ভক্তিরসের কবিতা	১৫২
যুদ্ধ, যুগমূর্ত্ত ও আমরা	১৬৮
শ্রোতৃনাযুজ্য	১৭৪

2

দাস্তে ও আমাদের আত্মপ্রতিকৃতি

১৭ সেপ্টেম্বর ১৯৩০-এ মস্কো স্টেট ম্যুজিয়ামে রবীন্দ্রনাথের যে-চিত্রপ্রদর্শনী শুরু হয়েছিল সেই উপলক্ষে একটি ছবির প্রসঙ্গে কোনো সমালোচক ও কবির কথোপকথনের একটি অংশ :

সমালোচক— আপনার চিত্রাবলির কি কোনোই নাম নেই ?

কবি— কোনো নামই নেই। কোনো নামের কথা আমি আদৌ ভাবতে পারি না। কী ক’রে আমার ছবি বর্ণনা করা যায় সেটা আমার জানা নেই।

সমালোচক— এই পোর্ট্রেট কি দাস্তের ?

কবি— না, এটি দাস্তের পোর্ট্রেট নয়। গত বছরে জাপান থেকে ফিরবার মুখে ঠিমায়ে এঁকেছি। আমার খেয়াল আমার লেখনীকে অমূল্য ক’রে চলেছিল বলেই এই ছবিটি এখন আপনাদের সামনে রয়েছে।

কবি-চিত্রী স্বয়ং এ-কথা বললেও ১৯৩২-এ ২০ থেকে ২২ ফেব্রুয়ারি পর্যন্ত অল্পাধিক রবীন্দ্র-শিল্প প্রদর্শনীর ক্যাটালগে ১৩২ সংখ্যক ছবিটির নাম ‘দাস্তে’। মস্কোতে যে ঐ নাম প্রস্তাবিত হয়েছিল উচ্ছোক্তারা নিশ্চয় সে-খবর জানতেন। এবং ছবির নাম প্রসঙ্গে ১৯৩১-এর ডিসেম্বরে রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়কে লেখা চিঠিতে রবীন্দ্রনাথের এই বক্তব্য নিশ্চয় সেই নির্ধারণ অপ্রমাণ করে না :

ছবির নাম দেওয়া একেবারেই অসম্ভব। তার কারণ বলি, আমি কোনো বিষয় ভেবে আঁকিন্বে— দৈবক্রমে একটা কোনো অজ্ঞাতকুলশীল চেহারা চলতি কলমের মুখে খাড়া হয়ে ওঠে। জনক রাজার লাঙলের ফলার মুখে যেমন জানকীর উদ্ভব-রূপসৃষ্টি পর্যন্ত আমার কাজ, তারপরে নামসৃষ্টি অপরের !

এ-অঙ্গীকার অন্তকথন না হলেও স্বার্থজ্ঞাতক। কবিতার নামকরণ সম্পর্কে মালার্মের সেই কুণ্ডা রবীন্দ্রনাথের সপ্রতিভ এই সৌজন্যের অনিবার্য অঙ্গবঙ্গ। নাম শুধু কবিতাকেই নয়, ছবিকেও পরিসরের মধ্যে সংকুচিত করে, তাকে বাড়তে দেয় না। তাছাড়া শিল্পীর রহস্যময় উদ্দেশ্যকেও সে বিকৃত করে। দাস্তের যে-কোনো আলেখ্য ধারা দেখেছেন তাঁদের পক্ষে সন্দেহ করবার স্থযোগ নেই

রবীন্দ্রচিহ্নিত ঐ প্রতিকৃতি দাস্তের মুখাবয়বের বিখ্যাত সাক্ষ্য। সেক্ষেত্রে ছবিটিতে দাস্তের নাম উৎকীর্ণ করে দিলে হয়তো সত্য কথা বলা হতো, কিন্তু সাক্ষেতিকতার মর্যাদা থাকতো না। শিল্পে-সাহিত্যে সত্যভাবের প্রাতিভাসিক উপায়টি উদ্ভেদে শুধু সমার্থকই নয়, কখনো কখনো অতিশায়ী। রবীন্দ্রনাথ যতোই ভূমি আনন্দ ইত্যাদির অকপট ভাস্কর্যকার হিসেবে কীর্তিপতাকা বহন করুন না কেন, ছবি ও গানের প্রকৃতিগত ও পরিমাণগত বৈশিষ্ট্য তাঁর অবমানসের মহা-অজানাকেই নন্দিত করে। রবীন্দ্রনাথের রচিত দাস্তচিত্র তাঁর মনের অনাবিকৃত প্রবণতা ও অস্তিমুখিতার একটি স্বতিধার্য নিদর্শন।

অন্তত সতেরো বছর বয়স থেকেই এই গোপন গন্ধোজীর সূত্রপাত। সেই সময়ে ‘বিয়াজিচে, দাস্তে ও তাঁহার কাব্য’ (ভারতী, ভাদ্র ১২৮৫) প্রবন্ধটি যে নিছক আকস্মিক বিষয় থেকে রচিত হয়নি, উদ্ধৃতির সাহায্যে সেটি প্রমাণ করা যেতে পারে :

ইতালিয়ার এই স্বপ্নময় কবির জীবনগ্রন্থের প্রথম অধ্যায় হইতে শেষ পর্যন্ত বিয়াজিচে। বিয়াজিচেই তাঁহার সমুদয় কাব্যের নায়িকা, বিয়াজিচেই তাঁহার জীবন কাব্যের নায়িকা! বিয়াজিচেকে বাদ দিয়া তাঁহার কাব্য পাঠ করা বুঝা, বিয়াজিচেকে বাদ দিলে তাঁহার জীবনকাহিনী শূন্য হইয়া পড়ে। তাঁহার জীবনের দেবতা বিয়াজিচে— তাঁহার সমুদয় কাব্য বিয়াজিচের স্তোত্র। বিয়াজিচের প্রতি প্রেমই তাঁহার প্রথম গীতিকাব্য ‘ভিটা হুওভা’র প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত বিয়াজিচেরই আরাধনা; ইহার কিয়দূর লিখিয়াই তাঁহার বিরক্তি বোধ হইল— তাঁহার মনঃপূত হইল না; পাঠকের চক্ষে বিয়াজিচেকে দূর স্বর্গের অলৌকিক দেবতার ছায় চিত্রিত করিয়াও তিনি পরিতৃপ্ত হইলেন না।

অতিকল্পনার আশ্রয় না নিয়েও এই দিকান্তে নীত হওয়া সম্ভব, এই পর্যালোচনার রবীন্দ্রনাথের পরিণত বয়সের কাব্যমীমাংসার অস্থির সূচনা ব্যক্ত হয়েছে। প্রথমত, জীবন ও কবিতাকে একটি অবিভাজ্য রচনাকর্ম হিসেবে গণ্য করার যে-আগ্রহ পরবর্তী কালে তাঁর নন্দনতবে অন্ততম উচ্চারণ হয়ে উঠেছে, এখানে তার পূর্বলেখ দেখতে পাওয়া যায়। দুই, প্রদত্ত বিশ্লেষণের শেষ অংশের ঘনিষ্ঠ পাঠকের পক্ষে এটি এড়িয়ে যাওয়া অসম্ভব যে এখানে জাতক-কবিগুরু অতৃপ্ত, আত্মবিরত, সংগ্রামলাঞ্ছিত মনের উত্তরণের কারা সংহত হয়ে আছে। অতঃপর এই উত্তেজনার শাস্তারন (sublimation) ঘটেছে এবং দাস্তের কাব্যে কবির

রূপকসন্ধান ও ‘ভিটা ছুওতা’ থেকে তাঁর তর্জমা পর পর পাঠ করলে বোঝা যায় তিনি নিজেও এর সম্ভাবনা সম্বন্ধে সচেতন হয়েছেন :

১ রূপক প্রভৃতির দ্বারা বিরাড়িচেকে দাঁড়ে এমন-একটি মেঘময় অক্ষুট আবরণে আবৃত করিয়া রাখিয়াছেন যে, পাঠকের চক্ষে সেই অক্ষুট মূর্তি অতি পবিত্র বলিয়া প্রতিভাত হয় ।

২ তিনি (বিরাড়িচে) রাজপথ দিয়া যাইবার সময় আমি যেখানে সমুদ্রমে স্তম্ভিত হইয়া দাঁড়াইয়াছিলাম সেই দিকে নেত্র ফিরাইলেন, এবং তাঁহার সেই অনির্বচনীয় নম্রতার সহিত এমন শ্রীপূর্ণ নমস্কার করিলেন যে, আমি সেই মুহূর্তেই সৌন্দর্যের সর্বাঙ্গ যেন দেখিতে পাইলাম ।

পবিত্রতা বিষয়ে আমাদের কবি যে কোনো পূর্বসংস্কারের দ্বারা অভিভূত হননি, সে-কথা এর চেয়ে আরো উৎকীর্ণরূপে প্রতিষ্ঠিত করা অসম্ভব । অপেক্ষাকৃত উত্তর-কালে অবশ্যই সৌন্দর্যবোধ ও কল্যাণের এই সম্পর্ক ভিন্নতর আকার নিয়েছে । সৌন্দর্য তার নিজের গরজেই মঙ্গলকে আমন্ত্রণ করে, তখনো এ-রকম একটি অভীপ্সা অত্যন্ত স্পষ্ট । কিন্তু এর পরে—সমীক্ষাধর্মী কথাশিল্পের কিছু এবং শেষ পর্যায়ের পদাবলী বাদ দিয়ে অনায়াসেই বলা যায়—সৌন্দর্য আপেক্ষিক একটি পারমিতা এবং তাঁর কবিতার আনুষ্ঠানিক আয়ত্তের আগে ‘সৌন্দর্যের সর্বাঙ্গ’ যখন নিবিড় সমগ্রতায় স্ববীজনাথের মনন অধিকার করেছিল তার প্রেরণা অব্যবহিত শিল্প-সর্বস্ব আন্দোলন থেকে আসেনি, এসেছিল পিছুটানের সংস্পর্শে অবিশ্রাম অতীত পর্যটনের মধ্য দিয়ে এসে অবশেষে রোমান্টিকতার পুনরুত্থান যুগের মন্ত্রণায় । দাঁড়ে, যিনি ‘তাঁহার মহাকাব্যের মহান ভাব দ্বারা সমস্ত ইউরোপমণ্ডল কাঁপাইয়া তুলিয়াছিলেন’ এবং বরংক্রমে অত্যন্ত কনিষ্ঠ গোটে, যিনি ‘নাটক লিখিয়া মানব-হৃদয়ের সূক্ষ্মতম শিরা পূর্যন্ত কাঁপাইয়া তুলিয়াছিলেন, যিনিই প্রথমে ইউরোপ-মণ্ডলে আমাদের শকুন্তলার আদর বর্ধিত করিয়াছিলেন’—তাঁরা সেই ভ্রাম্যমাণ কবির কাছে অতীত ও আধুনিক সাহিত্যের অগ্রতম দুই যোজক । প্রসঙ্গত আরো একজন তাঁর হৃদয় অধিকার করেছিলেন : পেত্রার্কী । তিনজনেই সম্ভবত এক-এক অর্থে আধুনিক কালের আপেক্ষিক বোধের প্রবর্তক । কিন্তু তার চেয়েও উল্লেখযোগ্য তথ্য, এই তিনজনের মধ্যে দাঁড়ে তুলনারিত হয়েছেন সবচেয়ে বেশি । কখনো তিনি লক্ষ্য করেছেন পেত্রার্কীর সঙ্গে দাঁড়ের ‘অনেক বিষয়ে... সৌসাদৃশ্য ছিল’ (ভারতী, আশ্বিন ১২৮৫) ; কখনো আরো গভীর সাদৃশ্যের সম্বন্ধে বলেছেন :

গ্যেটের জীবনে এক-একটি প্রেম-আখ্যান শেষ হইলে, অমনি তাহা লইয়া তিনি নাটক রচনা করিতেন, দাস্তে বা পেত্রার্কার ছায় কবিতা লিখিতেন না। বাস্তব ঘটনাই নাটকের প্রাণ, আদর্শ জগৎ কবিতার বিলাসভূমি। যাহা হইয়া থাকে, নাটককারেরা তাহা লক্ষ্য করেন—যাহা হওয়া উচিত কবিদের চক্ষে তাহাই প্রতিভাত হয়। গ্যেটে তাঁহার নিজের প্রেম নাটকে গ্রথিত করিতে পারিতেন, সাধারণ লোকেরা তাহাতে নিজ হৃদয়ের আভাস পাইত। কিন্তু বিয়াজিচের প্রতি অভিবাদনে, দাস্তের হৃদয়ে যে ভাবতরঙ্গ উঠিত, তাহা তিনি কবিতাতেই প্রকাশ করিতে পারিতেন, তাহা দাস্তে ভিন্ন আর কাহারো মুখে সাজিত না। (ভারতী, কার্তিক ১২৮৫)

নাটক ও কবিতার প্রাকরণিক এই পার্থক্যনির্দেশ প্রকৃত প্রস্তাবে দোলাচলে বিচলিত কবিসত্তার অভিক্ষেপ।

কবিকিশোরের অপরিণত মনের দ্বারা দাস্তে ও গ্যেটের দ্বৈতত্বের এই নির্ধারণ নিঃসন্দেহে সেই মনেই নির্মীয়মাণ কার্যক্রম আভাসিত করছে। বাস্তব ঘটনাকে আদর্শ জগতে উন্নীত করবার আকাঙ্ক্ষা রবীন্দ্রহৃদয়ের আরম্ভ দায়িত্ব যার পরিপ্রেক্ষিতে এই তুলনা অর্থময়।

বাংলা ভাষায় দাস্তের কবিতা অহুবাদ করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ প্রাণিত বোধ করেছিলেন। ইংরেজির মধ্যস্থতায় এই অসম্পূর্ণ ভাষাস্তর সাধিত হয়েছিল বলে এক সময়ে তিনি পরিতাপ করেছেন, 'When I was young I tried to approach Dante, unfortunately through an English translation, I failed utterly, and felt it my pious duty to desist. Dante remained a closed book to me.' কিন্তু এই শোচনা শিল্পনিপুণ ছদ্মভাষণ। যদিও তাঁর সামগ্রিক কৃতিত্বের পাশে দাস্তে তর্জমার দৃষ্টান্ত এমন-কিছু অবিস্মরণীয় নয়, এবং সেই কাজ বিশেষত বাল্যকালেই সম্পন্ন, তবু এর এমন একটি তির্যক সার্থকতা আছে যা উপেক্ষণীয় নয়। আক্ষর অহুবাদের একটি অংশ :

জীবনের মধ্য পথে দেখিছ সহসা
 ভ্রমিতেছি ঘোর বনে পথ হারাইয়া—
 সে যে কি ভীষণ অতি দারুণ গহন
 স্মৃতি তার ভয়ে মোরে করে অভিভূত
 সে ভয়ের চেয়ে মৃত্যু নহে ভয়ানক।

অতঃপর স্বখন লিখলেন :

আধারে অরণ্যভূমি নয়ন মুদ্রিয়া

করিতেছে ধ্যান,

অসীম আধার নিশা আপনার পানে চেয়ে

হারিয়েছে জ্ঞান ।

... ...

আধারে নিজের পানে চেয়ে দেখি, ভালো করে

দেখিতে না পাই—

হৃদয়ে অজানা দেশে পাখি গায় ফুল ফোটে ।

পথ জানি নাই ।

(‘নিশীথজগৎ’, ছবি ও গান)

তখন বোঝা গেল দিভিনা কন্বেদিয়া থেকে নিছক পুনরুত্থান তাঁর উদ্দেশ্য ছিলো না। আত্মপ্রতিকৃতির প্রয়োজনেই দাস্তের আঁকা নরকনিসর্গ তিনি আবার আরেক রঙে আঁকতে চেয়েছেন, যেখানে নিজেই তিনি পথ হারিয়ে ফেলেছিলেন ।

২

উনিশ শতকে বাংলা সাহিত্যের আবহে দাস্তের আবির্ভাব প্রকাশ্যে প্রবলরূপে অভিনন্দিত হয়নি। শেক্সপীয়রের প্রেরণায় প্রথা ভেঙেছিলেন গোটে এবং আমাদের ইয়ং বেঙ্গলের দ্রোহদর্পণে Sturm und Drang-এর ঝোড়ো হাওয়ার শ্বাসবাপ্প নিশ্চয় লেগেছিল। এরি মধ্যে দাস্তের জন্ম একটি প্রত্যাশাভূমি গঠিত হচ্ছিল। ‘চির অস্থির উদাস্ত এক শাস্তি / যেমন জেনেছে চণ্ডীদাস বা দাস্তে’ (বিষ্ণু দে)—গত শতকের ক্রান্তিক্ষণে ঝড়তুফানের মধ্যেও কেউ কেউ আত্মস্থতার আতিথে দাস্তের দিকে তাকিয়ে বিবেকের তানপুরা বেঁধে নিচ্ছিলেন। মধুসূদন ‘কবিশঙ্কর দাস্তে’কে নিয়ে যে-স্তব লিখেছিলেন তার মৌলতা একই বিষয়ে টেনিসনের প্রণীত কষ্টকল্পিত স্তবির বৈষম্যে অহুভব করা যায়। ভিক্টোরীয় রাজকবির সাত লাইনের পঞ্চপ্রস্তাবটি—কবির স্বীকৃতি অহুযায়ী—‘written at the request of Florentines’ এবং তাতে শেষ দু-ছত্রে অভিনীত বিনয়ের প্রদর্শন থাকলেও অন্তরঙ্গ দৃষ্টির অভাব ছিল। কিন্তু মধুসূদন দাস্তেকে স্বরচিত কবিতার পটভূমিতে প্রাসঙ্গিক ব’লে উপলব্ধি করেছিলেন :

নব কবি-কুল-পিতা তুমি, মহামতি,
 ব্রহ্মাণ্ডের এ স্বথগে । তোমার সেবনে
 পরিহরি নিজা পুনঃ জাগিলা ভারতী ।
 দেবীর প্রসাদে তুমি পশিলা সাহসে
 সে বিবস ঘর দিয়া আধার নরকে,
 যে বিবস ঘর দিয়া, ত্যজি আশা, পশে
 পাপ প্রাণ, তুমি, সাধু, পশিলা পুলকে ।

জানিনা, শ্বেলিং দাস্তে সন্ধ্যা যে-সমীক্ষণ করেছিলেন, এই চতুর্দশপদী লিখবার
 মুহূর্তে মধুসূদন সে-সম্পর্কে জাগর ছিলেন কিনা । কিন্তু এ-বিষয়ে সন্দেহ নেই,
 ইনফের্নোর তৃতীয় সর্গ থেকে গৃহীত চিত্রকল্প তিনি সনেটে সংহত করার আগেই
 মেঘনাদবধ কাব্যের অষ্টম সর্গে তাঁর অভ্যাস্ত তীক্ষ্ণতার সঙ্গে প্রয়োগ করেছিলেন :

আগ্নের অক্ষরে লেখা, দেখিলা নুগি
 ভীষণ তোরণ-মুখে— ‘এই পথ দিয়া
 যায় পাপী দুঃখদেশে চির দুঃখভোগে—
 হে প্রবেশি, ত্যজি স্পৃহা, প্রবেশ এ দেশে ।’

রবীন্দ্রনাথ— যিনি বারংবার মধুসূদনের অগ্ন্যমেকর কবি ব’লে কীর্তিত—যে-
 অভিবাদ করেছেন, মধুসূদনের প্রভাবে নিমজ্জিত :

দাস্তে নরকের তোরণে গিয়া উপস্থিত হইলেন । তোরণে অক্ষুট অক্ষরে
 লিখা আছে—

মোর মধ্য দিয়া সবে যাও দুঃখদেশে ;
 মোর মধ্য দিয়া যাও চির-দুঃখভোগে ;—
 চিরকাল তরে যারা হয়েছে পতিত,
 মোর মধ্য দিয়া যাও তাহাদের কাছে ।
 জ্বারের আদেশে আমি হয়েছি নির্মিত—
 অনন্ত জ্ঞান ও প্রেম স্বর্গীয় ক্ষমতা—
 আমারে পোষণ করা কার্য তাহাদের ।
 মোর পূর্বে আর কিছু হয় নি সৃজিত—
 অনন্ত-পদার্থ ছাড়া, তাই কহিতেছি
 হেথায় অনন্তকাল দহিতেছি আমি ।
 ‘হে প্রবেশি, ত্যজি স্পৃহা, প্রবেশ এ দেশে ।’

এই অল্পবাদ রবীন্দ্রনাথের মাইকেলমনস্কতার উচ্চারিত ও আভ্যন্তর অভিজ্ঞান । ইতিপূর্বে ‘ছবি ও গান’ থেকে উদ্ধৃত অংশের সঙ্গে মধুসূদনের ‘নাহি ডাকে পাখী / নাহি বহে সমীরণ সে ভীষণ বনে / না ফোটে কুম্ভাবলী বনস্থশোভিনী’র আন্তর আত্মীয়তা স্পষ্ট । সম্মেহ নেই, মধুসূদনের প্রতিষ্ঠা নৈবাস্ত্র উদীয়মান উত্তরসূরীর হাতে অব্যাহত বিষাদ ও প্রার্থিত আশাবাদের মিশ্রণে পরিণত হয়েছে । সত্ত্বপ্রদত্ত ছটি উদ্ধৃতি ছই কবির এই সম্পর্ক বিশদ ক’রে দেয় । রবীন্দ্রনাথ দাস্তে অল্পবাদ-কালে মধুসূদনের একটা গোটা লাইন চুকিয়ে দিয়েছেন ব’লেই নয়, এ-কথা মনে করবার সংগত কারণ আছে, পূর্বসূরীর কবিতার প্রচ্ছন্ন অল্পবন্ধ মেলে ধ’রে সেই অনিবার্য প্রভাবকে ব্যবহার করছেন । অতঃপর সচেতন হয়ে তিনি তাঁর উপরে মাইকেলের ঐ প্রভাব অস্বীকার করতে চেয়েছেন, কিন্তু ততোকণে স্বকীয় কবিতার মর্ম্মে সেটি অল্পস্থ্যত হয়ে গিয়েছে । আরো ছটি দৃষ্টান্ত এখানে উপস্থিত করা যায় :

- ১ অন্ধকারময় পুরী, উঠিছে চৌদিকে
 আর্তনাদ ; ভূকম্পনে কাঁপিছে সঘনে
 জল, স্থল ; মেঘাবলী উগরিছে ঘোষে
 কালায়ি ; হৃগন্ধময় সমীর বহিছে,
 লক্ষ লক্ষ শব যেন পুড়িছে শ্মশানে ! (অষ্টম সর্গ)

- ২ কবি বর্জিল ভীত দাস্তকে সাস্তনা করিয়া একস্থানে লইয়া গেলেন—
 সেখানে— দীর্ঘশ্বাস, আর্তনাদ, ক্রন্দন, বিলাপ—

তারকা অবিস্কৃত শূন্য করিছে ধ্বনিত,
 স্তনিয়া, প্রবেশি সেখা উঠিলু কাঁদিয়া ।
 নানাবিধ ভাষা আর ভয়ানক কথা,
 যন্ত্রণার আর্তনাদ, ক্রোধের চিৎকার
 করতালি— কঠোর ও ভগ্নকণ্ঠ ধ্বনি—
 নিরেট সে আধারের চারিদিক ঘেরি
 ঘূর্ণ-বায়ু বেগুসম ফিরিছে সতত ! (রবীন্দ্রকৃত তর্জমা)

কড়ি ও কোমলে সমন্বিত মধুসূদনের প্রতিভা যেখানে মুহূর্তের পরিসরে প্রলয়শব্দ বাজিয়ে দিতে পেরেছে, রবীন্দ্রনাথের ব্যাখ্যাবর্ণনামর্ম্মী যন্ত্রণায় সেই মহিমা খুঁজে পাওয়া অসম্ভব । কিন্তু, শুদ্ধ অল্পভবের সরলীকরণ সঙ্গেও রবীন্দ্রনাথের নন্দন-জিজ্ঞাসার বৈপ্লবিক যে-পরিচয় এখানে লুকিয়ে আছে সেটি হলো অন্তর্বিক্ষোভকে

চূর্ণ-চূর্ণ করে অংশ-প্রত্যংশের মধ্যে তাকে জানা এবং পরিশেষে তার ভিতর থেকে দর্শকের ভক্তিতে বিবিক্ত হওয়া। ধারা-মিলটনের সঙ্গে মাইকেলের সগোত্রতার তদন্তে তৎপর তাঁদের কাছে প্যারাডাইস লস্ট বিষয়ে জনসনের বক্তব্য আপত্তিকর হলেও পুনর্ব্যবস্থার বিবেচ্য বলে মনে হয়। মিলটনের মানব মানবীরা সকলেই স্বীয় সম্ভাব্যতার মধ্যে অবরুদ্ধ—একজনের পক্ষে আরেকজনের যন্ত্রণাময় অবস্থান পরিস্ফুটিত হওয়া সম্ভব নয়; পাঠকের পক্ষেও পাঠ্যপাঠের সহানুভূতি-সেতুটি খুঁজে পাওয়ার কোনো উপায় নেই—জনসনের এই নিরীক্ষণ অন্তত অংশত সত্য। মধুসূদনের সঙ্গে মিলিয়ে দেখলে তো অপেক্ষাকৃত অনেকবেশি সত্য। মধুসূদন তাঁর মিলিত নরনারীর স্বথহুঃখের সঙ্গে একান্ত জড়িত, তাদের জন্ত সমবেদনায় আত্মত্যাগ। এখানেই মিলটনের সঙ্গে তাঁর মানসিকতার ব্যবধান যোজনব্যাপী। রবীন্দ্রনাথ, যিনি বাংলা ভাষার মনস্তত্ত্ব-উপন্যাসের জনক, সহানুভূতির (sympathy) চেয়েও সমানুভূতি (empathy) আশ্রয় করেছিলেন। মধুসূদন এবং রবীন্দ্রনাথ দুজনেই অজস্র বস্তু-বিভাব (objective correlative) ব্যবহার করেছেন এবং নিজেদের অভিজ্ঞতা থেকে চরিত্রশৃঙ্খলিত করেই সেই বিভাবগুলিতে প্রাণময়তা এনেছেন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথে ক্রমশ যতোই অনাত্ম-অহং বা anti-self কার্যকরী হয়েছে, মধুসূদন ততোই আত্ম-স্বরূপের কাছে বিষমভাবে ধরা দিয়েছেন। তা সত্ত্বেও তাঁর বেদনাকে স্বন্দর আধারে সুরক্ষিত করতে পেরেছিলেন বলে যিনি ব্যক্তিগত বেদনাকে লুকিয়ে রাখতে চেয়েছিলেন সেই রবীন্দ্রনাথের অবচেতন প্রলোভন এবং দুর্দমনীয় সংস্কার মধুসূদন। দাস্তের কাছে মধুসূদন গোপনে পাঠ নিয়েছিলেন। দাস্তের কবিতার ভাবাসঙ্গ ও চরিত্রায়ণ তাঁকে স্পর্শ করেছিল। তাই করেন আর আ্যাকেরন হয়ে উঠেছে কুতাস্তচর ও বৈতরণী নদী। দাস্তে অগ্নিপরীক্ষা উত্তীর্ণ হবার আগে দেখেছিলেন উত্তরোল গঙ্গায় মধ্যদিনের সূর্য। কিন্তু দাস্তের কবিতার ঐ ভারতীয়তা মধুসূদনকে ততোটা আলোড়িত করেনি যতোটা দিভিনা কমেদিয়ার পাপ ও প্রতিবিধানের ধারণা। বস্তুমচন্দ্র যখন শৈবলিনীকে শাস্তি দিতে গিয়ে লিখেছিলেন, ‘শৈবলিনী দেখিল সন্মুখে এক অনন্তবিস্তৃত নদী। কিন্তু নদীতে জল নাই—ছুকুল প্রাবিত করিয়া কথিরের স্রোতঃ বহিতেছে’ তখন ইনফের্নোতে বর্ণিত ক্লেগেথনের ছবি তাঁর মনে ছিল। এবং বস্তুমের বর্ণনার প্রেরণা মধুসূদন, যিনি পাপপুণ্যের অনেক চিত্রকল্প দাস্তের কাছ থেকে গ্রহণ করেছিলেন। মধ্যযুগের খ্রীষ্টান কবি দাস্তে এবং আধুনিক যুগের খ্রীষ্টান কবি মধুসূদনের পাপ-

বোধের প্রকৃতি এক ছিল না। কিন্তু ছুজনেই পাপের সঙ্গে দোষের বহুস্তর যোগাযোগে বিশ্বাসী ছিলেন। দাস্তের নরক যতো হৃদয়ের স্বর্গ তার কাছে নিশ্চয় এবং মধুসূদনের চিত্রিত নরকেও ‘দাবদগ্ধ বনে, মরি, ঋতুরাজ যেন বসন্ত’।

পাপের মধ্য থেকে যে-হৃদয়ের জন্ম পরিশীলনের মধ্য দিয়ে মহাহৃদয়ে তার স্থান হতে পারে। লৌকিক কবিতা এবং ক্রবাহুর বাউলদের সঙ্গে পরিচিত দাস্তে সে-কথা জানতেন। তাই তাঁর অস্তিম হৃদয়ের জ্যোতির্ময় স্বর্গীয় গোলাপের প্রতীক ও সংজ্ঞায় উদ্ভাসিত। রবীন্দ্রনাথের আদিপর্বের কবিতায় অকল্যাণের অসিত আবহ উদ্ঘাটিত ও বিশ্লেষিত হয়েছে। মানসীতে এই প্রবণতা শেষবারের মতো প্রকটিত। রবীন্দ্রনাথের দাস্তে হৃদয়টি উত্তরণের শিক্ষক। এই হৃদয় মধুসূদনের চেয়েও জটিল, কেননা মধুসূদন স্বচ্ছতার প্রয়োজনে বিসংবাদী বৃত্তিগুলিকে ঐহিক পরিসীমার ভিতরে সংকুচিত করে তুলেছিলেন, বিচিঞ্জের সমবায়ী সংঘর্ষের মধ্য দিয়ে পারমার্থিক-মরমী একেবারে অহুশীলন করেননি।

এই সমস্ত সাহায্যে হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়কে তাঁর শোচনীয় অখ্যাতির অন্ধকার থেকে পুনরুদ্ধার করা যায়। তাঁকে আমরা সাধারণভাবে জানি বিদ্রূপক্ষম এবং বিদ্রূপার্থী একজন পঞ্চকর্তার ভূমিকায় যিনি মধুসূদনের আলোয় অন্ধ হয়ে গিয়েছিলেন। কিন্তু তাঁর ছায়াময়ী উনিশ শতকে তার বহিরাশ্রয়িতা থেকে অন্তর্জগতের অনিকেত পরিস্থিতির দিকে আকর্ষণ করেছিল। গত শতকের প্রথম তিন দশকে ইংল্যান্ডে দাস্তের যে-পুনঃপ্রবর্তনা ঘটেছিল, ছায়াময়ীতে সমালোচক হরেন্দ্রমোহন তারি ছায়া লক্ষ্য করেছেন। ভারতীয় খ্রিস্টকাল সোমাইটির আত্মিক গবেষণাগুলির ফলশ্রুতিসত্ত্বেও ছায়াময়ী ভূতুড়ে গল্পের মতো এবং কবিতার চাহিদা মেটাতে অক্ষম; বরং এটি দু-বছর আগে দ্বিজেন্দ্রনাথের লেখা ‘স্বপ্নপ্রয়াণে’ দাস্তে সংস্পর্শ আরো সার্থক— সমালোচকের এই সমস্ত নিরূপণ মেনে নিয়েও এই কাব্যে হেমচন্দ্রের প্রতিহত মানসের অসংখ্য সঞ্চায়ী সম্ভাবনা চোখে পড়ে। দিভিনা কমেদিয়া হেমচন্দ্রের কাছে ‘অবিতীয় কাব্য’। দাস্তের ‘ভাবের রচনা-প্রণালীর সাহায্য গ্রহণ’ করেছেন তিনি। পাওলো-ফ্রাঙ্কোর কুটিল সমর্পণের বস্ত্রিম রূপকথা অথবা মাতেল্‌দার নিবেদিত সারল্যের টানাপোড়েনে দাস্তের ভাবের যে-রচনা-প্রণালী গ’ড়ে উঠেছিল হেমচন্দ্রের লেখায় তার আভাসমাত্র নেই। সাতটি পল্লবে সম্পূর্ণ এই কাব্যের অনেকগুলি পল্লবই জীর্ণ হয়ে এসেছে। শুধু রচনাদোষ নয়, দাস্তের কবিতায় সর্গ থেকে সর্গে অহুভূতির বিস্তারিত বিজ্ঞানসম্মত যে-বিবর্তন

পদ্ধতি প্রযুক্ত হয়েছে সেই ভাবক্রম ধরতে পারেননি বলে হেমচন্দ্রের পদ্যভঙ্গি ঘটেছে। কিন্তু নরকচিত্রণে উৎসাহী হেমচন্দ্র আত্মার পরিবেশ রচনার সামর্থ্য দেখিয়েছেন :

১ প্রবেশি গহ্বর-মুখে তুলিল শরীরী
যেন কত প্রাণি রব, একত্র মিলিছে সব,
কলরবে সে প্রদেশ পরিপূর্ণ করি।
নিবিড় অরণ্য যথা মারুত-নিবনে।
পত্র ঝর-ঝর স্বরে, সর্বদিক পূর্ণ করে,
তেমনি অশ্রুটনাদ ঘন স্বর সবিষাদ।
বহে শ্রোত নিরন্তর সে ঘোর ভুবনে।

২ না পারে দেখাতে মুখ কেহ অস্ত্র কাবে,
জড়ীভূত শীর্ণকায়। সেই সব জীব-ছায়া
নিশ্চল—নির্বাক—যেন ভুজঙ্গ তুঘারে।

এবং স্বর্গপথে বেয়াত্রিচের প্রতিকল্প—

চলিল গগনপথে অমর-সুন্দরী
কিরণের রেখা-মত শোভা করি নীল পথ
স্বধাগন্ধে বায়ুস্তর পরিপূর্ণ করি
... ..
গগনের সেই দেশে যেখানে নক্ষত্রদেশে
অনন্ত ভূখণ্ডরাজি করয়ে ভ্রমণ।

এইসব বিচ্ছুরিত সমারোহের মধ্যে থেকে থেকে আছে ভাবগত ছন্দপতন এবং সবশেষে ‘ওঙ্কট দি নাইটিঙ্গেল’র স্বপ্নজাগর, হতচকিত চিন্তাবহ্নির প্রতিধ্বনি। মনে রাখা আবশ্যক, কীটসে এই অবরোহণ রোমান্টিক কবিতার প্রতি অস্ত্রাঘাতের মতো হেমচন্দ্রেরও আশঙ্কি প্রমাণ করে। রোমান্টিক মনস্তাপের মধ্যেই হেমচন্দ্র প্রত্যাবর্তন করেছেন এবং তারি মধ্যে হঠাৎ কখন সন্তার উত্থানপতনের বৃত্তান্তটি একাকার হয়ে হারিয়ে গিয়েছে। প্রাচীন বিশ্বপরিভ্রমার শেষে উনিশ শতকের রোমান্টিকদের কাছেই থেমেছিলেন রবীন্দ্রনাথ, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের মনে সেই রোমান্টিকতা পুনর্জাত হয়েছিল। রোমান্টিক কবিতাকে হেমচন্দ্র ভালোবেসেও এই কারণে বিশ্বাস করতে পারেননি যে তার সহায়তার ভাবীভাষণ চললেও

বুগ, সভ্যতা বা সর্গাঙ্গের চেহারা পাল্টে দেওয়া যায় না। পক্ষান্তরে, রবীন্দ্রনাথ ছিন্ন ক'রে নিয়েছিলেন শুধুমাত্র আত্মসংস্কৃতিই তাঁর উদ্দিষ্ট। তাই হেমচন্দ্রের মতো ব্যবহারিক উচ্চাশার কবলে কবিতাকে অসাড় পছন্দ না ক'রে তিনি তাঁর রোমাটিকতাকে ব্যক্তিত্বের পুনর্বিজ্ঞানের দিকে সঞ্চারিত করেছিলেন। রোমাটিক কাব্যাদর্শ তাঁকে শিথিয়েছিল সম্পূর্ণ নিজের মতো হতে এবং তারপর তিনি নিজেকে অতিক্রম ক'রে গিয়েছিলেন। সেখানে, অর্থাৎ আত্মবিদ্যার অস্তিত্বের বিশাল মানচিত্র খুলে ধরার বেগবন্ত প্রক্রিয়ার দাস্তের সঙ্গে তার সাদৃশ্য তুচ্ছ করবার মতো নয়। দুজনের জীবনই প্রতীকনাট্যের প্রধান চরিত্র। ঐ নাটক শেষ হয়েছে দুজনেই যেখানে চরিত্র থেকে সৃজনারের ভূমিকায় স'রে দাঁড়িয়ে অল্পস্বপ্ন করেছেন :

একি রহস্য একি আনন্দ নতন ভুবন জুড়ে
মহান বৃত্ত— দিব্য প্রতিমা তারি পরে সমাধীন,
ভানা মেলে নয়, উত্তরণের সৌরশিখরচূড়ে
এসেছি সহসা রোজান্তিসারে, দেখেছি অন্তহীন
আবর্তরত আলোকচক্র নিহিত বহুতা ধারা
অন্তরে সুখা সঞ্চিত ক'রে দিগন্তে বিস্তৃত
প্রেমের মন্ত্রে চলে চরাচর সূর্য চন্দ্র তারা।

গীতাঞ্জলিকে এল্লরা পাউণ্ড 'পারাদিসো'র সঙ্গে তুলনা কেন করেছিলেন তার যুক্তি এখানেই।

৩

মহাভারতের তুলনায় দাস্তের পটভূমি ছোট; কন্মেদিয়ার ভাবনা বেদনা প্লেব শিকার আগুন ও গভীরতা সন্তোষ আমার মনে হয় একটা প্রায় অনিশেষ ক্রন্দসীকে আলিঙ্গন করে মহাভারত বেশি গভীর। কিন্তু দাস্তে সময়ের দিক দিয়ে আমাদের চের নিকটে। ঠিক আধুনিক পৃথিবীতে বাস না করলেও আধুনিক ভাবপৃথিবীর (সব দিকের নয়, খুব কম দিকের নয় তবুও) পিতা হবার স্বেযোগ তাঁর ঘটেছিল।

—জীবনানন্দ দাশ, 'কি হিসেবে শাস্ত', কবিতার কথা।

এই পর্যন্ত ব'লেও 'কালপ্রবাহী দাস্তের অমরতা সম্পর্কে জীবনানন্দ অহুযোগ উত্থাপন করেছেন, তাঁর কাব্যে তখনকার ইতালীয় রাষ্ট্রনৈতিক ইতিহাসের

মনঘটা বড়ো বেশি। ‘উপলব্ধি প্রকাশের অদ্বিতীয় পদ্ধতি—যা আদি আধার ও আধারের মিলনীদেশের অনির্বচনীয় সত্যেরই সামিল প্রায়—সে রকম দান হিসেবে তাঁর কাব্য বেঁচে রয়েছে’, জীবনানন্দের এই উচ্চারণ গূঢ়ার্থজ্ঞাপক। দাস্তে কোনো বিরাট তত্ত্ব দিয়ে গেছেন ব’লেই যে তিনি মহাকবি তা নয়। তা যদি হতো তাহলে তাঁর চিন্তাবস্তুর জন্ত টমাস অ্যাকুয়েনাস প্রমুখ মনষীকেই কৃতজ্ঞতা জানালে চলত। কিন্তু পাপ-অপাপ, প্রেম-অপ্রেম, আলো-অন্ধকার, উপায়-উদ্দেশ্যকে দাস্তে সতেজ নতুনত্ব নিয়ে নেড়ে চেড়ে দেখেছিলেন এবং কবিতার প্রকরণকে তার বিষয়বস্তুর উৎস ওমোহানার সঙ্গে সমীকৃত ক’রে দিতে পেরেছিলেন। বিষয়ের অত্যন্ত কাছে কণ্ঠস্বরকে সন্নিবেশিত করার ক্ষমতা ছিলো তাঁর। আমরা জীবনানন্দে এই ক্ষমতা দেখেছি, যদিও তাঁর কবিতার দাস্তের চেয়েও শেক্সপীয়রের অভিঘাত প্রচুরতর। ‘সৃষ্টির বিষের বিন্দু আর/ নিষেধিত মহুগুতার আধারের থেকে আনে কী করে যে মহা-নীলাকাশ/ ভাবা যাক, ভাবা যাক/ ইতিহাস খুঁড়লেই রাশি-রাশি ছুঁথের খনি/ ভেদ করে শোনা যায় শুক্রবার মতো শত-শত/ শত জলঝর্ণার ধ্বনি’—একটানা এই সংলাপে ‘পূর্গাতোরিও’র (২৮৮৫-৯৩, ১২১-৩০) নিলীন ভাবনা খনন ক’রে তাঁর উপরে হয়তো দাস্তের প্রগাঢ় প্রভাব আবিষ্কার করা যায়, কিন্তু আত্মপ্রশ্ন ও দৃষ্ট প্রতীতির সমীকরণে জীবনানন্দ আঙ্গিক ও প্রসঙ্গকে যে-রকম কাছাকাছি এনেছেন সেখানে দাস্তের প্রবর্তনা অল্পসন্ধান করলেই পরিশ্রম সফল হবে ব’লে মনে হয়।

‘অন্ধকারে সবচেয়ে সে শরণ ভালো/ যে-প্রেম জ্ঞানের থেকে পেয়েছে গম্ভীর-ভাবে আলো’। দাস্তে দেখিয়েছেন প্রজ্ঞান ও প্রেম জাগলে আলো ভাস্বরতায় অজস্রগুণ বেড়ে যায়। প্রজ্ঞান-প্রেম-আলোর পারস্পরিক এই সম্পর্ক দাস্তের কবিতার প্রধান আকর্ষণ। দাস্তে যখন বেয়াত্রিচেকে জিজ্ঞাসা করলেন, আরক প্রতিজ্ঞাগুলি যদি চরিতার্থ না হয়, মহৎ অল্পটানের মধ্য দিয়ে সেই অপরাধের ক্ষতিপূরণ সম্ভব কিনা। বেয়াত্রিচে উত্তর দেবার আগে অমল সৌন্দর্যে দ্বিধিহীন আলো ক’রে তাঁকে নিরস্ত করলেন। কবিজীবনের প্রান্তিক উৎসর্গে জীবনানন্দও সেই নিরন্তর আলোকবর্তিকার কাছে আনত হয়েছেন :

মহাবিশ্ব একদিন তমিস্রার মতো হয়ে গেলে
মুখে যা বলনি, নারি, মনে যা ভেবেছ তার প্রতি
লক্ষ্য রেখে অন্ধকার শক্তি অগ্নি স্রবণের মতো
দেহ হবে মন হবে—তুমি হবে সে-সবের জ্যোতি।

শেখপীর ও আধুনিক বাংলা কাব্যজিজ্ঞাসা

‘বঙ্গীয় যুবক যে সমস্ত রাশি রাশি গ্রন্থ পাঠ করেন, তাহার মধ্যে শেখপীর সর্বপ্রধান।’ ১৮৭৮-এ হরপ্রসাদ শাস্ত্রী এই উক্তি করেছিলেন। ১৮০০ খৃস্টাব্দে ফোর্ট উইলিয়াম কলেজ প্রতিষ্ঠার অল্পকালের মধ্যেই কেরী এবং তাঁর সতীর্থ-মণ্ডলী অল্পভব করেছিলেন, ঈসপের মতো সহজিত্তপ্ত লেখককেই নয়, শেখপীরের বক্রোক্তিঙ্গীত কবিতাকেও বাংলা ভাষায় অঙ্গীকার ক’রে নিতে হবে। তাঁদের সেই অভীপ্সামূহূর্ত থেকে আজ পর্যন্ত শেখপীর নামক সূর্যকে ঘিরে পৃথিবীর আরো কয়েকটি দেশের মতো বাংলাদেশও বায়ংবার আবর্তন করেছে। এবং স্বভাবতই বাংলা কাব্যেও সেই পৌনঃপুনিক আঙ্গিক-অয়নের পুঞ্জিত অভিঘাত রয়ে গিয়েছে।

আমরা সেই প্রেরণার প্রথম দিন থেকেই শেখপীরকে ভালোবেসেছি। সেই ভালোবাসায় বোধকরি তখনো অনিশ্চিত মোহের চেয়েও গার্হস্থ্য বিবাহময়তা কিছু বেশি পরিমাণে কাজ করেছিল। তাই রোমিও-জুলিয়েট নলিনী-বসন্তের প্রাক-দাম্পত্য সংস্করণে মেছুর এবং মার্চেন্ট অব ভেনিস ভানুমতী-চিন্তাবিলাসের গ্রহসনে আসক্ত মগ্ন হতে পেরেছিল। যদি কোনো তুলনাশিকারী জর্মন কবিতায় শেখপীরের নববর্ষা পাশাপাশি আনতে চান, তাঁর সাদৃশ্যের যুগ্মতা অচিরেই হয়তো ভ্রমাত্মক ব’লে প্রতিপন্ন হবে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত অল্প কোনো সূখদ ভ্রান্তিবিলাসে তিনি অপক্লপভাবে আশ্রিত হতেও পারেন। জর্মন কবিতা একদিন পাগলের মতো শেখপীর তর্জমা শুরু ক’রে দিয়েছিলেন। সেই যুগক্রান্তির ভালোবাসায় বিচক্ষণতার অভাব ছিল, কিন্তু অভিযুক্ত ভুল মূল্যায়নের মৃদাদোষের ভিতরে ক্রমশই সৌন্দর্য ধরেছিল এবং এক ধরনের কৌণিক স্বজ্ঞা এসে গিয়েছিল। এখানে মনে রাখা দরকার কোনো সেন্টসবিউরি বাংলা সমালোচনা-সাহিত্যে এসে শেখপীরকে ভুলভাবে ভালোবাসার লজ্জা আমাদের দায়রা সোপর্দ করেননি, এবং আমাদের মধ্যে কোনো প্লেগেলও ঐ ভালোবাসায় পরিমিতিবোধ রয়েছে ব’লে আত্মপ্রতীতি অল্পভব করেননি। তবু এইসব নগুর্ভক অল্পবঙ্গ মনে রেখেও বলব : বাংলাদেশের কাব্যসমীক্ষার শেখপীরের প্রতিফলন ঘটেনি, প্রতিসরণ ফ’লে উঠেছে স্বগত-কদয়ের শুদ্ধ অথবা গ্রামচ্ছায়াসাজ্জ অল্পরূপ কোনো ঘিরে-রাখা জলাধারে।

এ-কথা অবশ্যই মনে করার সংগত কারণ নেই যে একজন পেলব শেক্সপীয়রকেই আমরা প্রবণতা অনুযায়ী বেছে নিয়েছিলাম। নির্বিঘ্ন উদ্দেশ্যে অথবা বিধাতার মতো প্রতিবিধানপরায়ণ শেক্সপীয়রকেই আমাদের চোখে নিষ্ঠুর অথচ অতিথি নূতন লেগেছিল। কিন্তু সেই আত্মবিস্মৃত নির্মম দেবতাকে ঘরে আনবার মুহূর্তে আমরা নিজেদের সৌকুমার্যদোষে তাঁকে মমতার মুকুট পরিয়েছি। শেক্সপীয়র তর্জমার বৃত্তান্ত যদি কেউ রোমন্থন করেন দেখতে পাবেন বাংলা ভাষায় ‘ম্যাকবেথ’ অনুদিত হয়েছে সবচেয়ে বেশি। কতো যে গোঁণ কবি ঐ রক্তিম উচ্চাশায় উজ্জ্বলিত হয়েছেন তার কোনো সীমাসংখ্যা নেই। গিরিশচন্দ্রের আগে থেকে রবীন্দ্রনাথের সমকালীন প্রচেষ্টা পর্যন্ত কালক্রমিক একটা সংখ্যালেক্য অনুসরণ করলে দেখা যাবে অসংখ্য হরলাল রায়, তারকনাথ মুখোপাধ্যায় কিংবা নগেন্দ্রনাথ বসুর প্রমুখা অথচ প্রকৃত ব্যর্থতা ঐ নাটকখানিকে ঘিরে পুঞ্জীভূত হয়েছে।

কিন্তু ভাষার অভাবই কবির প্রধান অভাব। মধুসূদন দত্ত সেই কথা মর্মে মর্মে বুঝেছিলেন এবং শেক্সপীয়রকে একজন প্রয়োগনিপুণ ভাষাচার্য বলে তাঁর কাছ থেকে পাঠ নিতে উৎসুক হয়েছিলেন। তিনি অবশ্য ডক্টর জনসনের এই উপদেশটিকেই স্বর্ণাক্ষরে প্রচার করতে চেয়েছিলেন যে প্রত্যেক দেশের একটি নিজস্ব ভাষায়তন (a certain mode of phraseology) আছে, আর প্রতিদিনের লোকায়তন থেকেই তার শব্দশরীরটিকে আবিষ্কার করে নিতে হবে। জনসন ঐ ব্যবহার্য ভাষাকে লাভাণ্যশানিত করার বিরুদ্ধে ছিলেন এবং শেক্সপীয়রকে তাঁর ঐশ্বর্য ঐ আদর্শ ভাষার উদাহরণ হিসেবে অরণ্য করেছিলেন। মধুসূদন জনসনের বাক্য উদ্ধৃত করে পরস্পরে বলেছেন : This advice I mean to adopt except where the thoughts rise high of their own accord and clothe themselves with loftier diction and that will be in the more tragic parts of the play— সন্দেহ হয় মধুসূদন এই মন্ত্রচালিত উচ্চারণের আগে একবারো ভাবেননি কার প্রসঙ্গে তিনি নিজেকে আরেকভাবে সাজিয়ে নেওয়ার কথা ভাবছিলেন, কেননা, তাঁর অভীষ্ট স্বতঃস্ফূর্ত অলঙ্কার অথবা সমুচ্চকণনের কস্মকণ্ঠও শেক্সপীয়রের মতোই আছে, তার সন্ধানে অঁততর স্রষ্টার কাছে যেতে হয় না।

গুপ্তশিল্পীরা কিন্তু অবিলম্বে সে-কথা বুঝেছিলেন। বক্শিসচন্দ্রের প্রথম পর্যায়ের প্রকাশ্যে পরিচ্ছেদের শিরোবাহ্য শেক্সপীয়রীয় উদ্ধৃতিগুলি নিঃসন্দেহে পাঠ

পরিবেশ রচনার প্রয়োজনে উৎকীর্ণ হয়েছিল। তাঁর অস্তিত্ব পর্যায়ের উপজ্ঞানে নারিকার ঐশ্বর্যময় সৌন্দর্য আঁকতে গিয়ে তিনি ও-রকম বাইরে থেকে উদ্ধৃতি জ্ঞাপন করেননি, ঈশ্বর ভিতরে গিয়ে অ্যান্টিনি অ্যাণ্ড ক্লিওপাট্রার রাত্রিখচিত সমারোহ সজোরে মুদ্রিত ক'রে দিয়েছেন। বহুমুখ যে গীতিসর্বস্ব আপাত-অনভিজ্ঞ স্বভাবী কবিটির বিষয়ে চূড়ান্ত নিশ্চেষ্টন ছিলেন সেই বিহারীলালও অ্যান্টিনি অ্যাণ্ড ক্লিওপাট্রার চিরপরিচিত রূপবর্ণনার অকপট প্রতিধ্বনি তুলতে পেরেছিলেন :

আহা এই প্রেম-প্রতিমার রূপ
বয়সে বিরূপ নাহিক হবে ;
চিরদিন স্বর-কুসুম অরূপ
সমান নূতন ফুটিয়া রবে ।

তাঁর বঙ্গহৃদয়ীর তৃতীয় সর্গ থেকে এই অংশ উদ্ধৃত করলাম। এই সর্গের গোড়াতেই কবি কালিদাস থেকে উদ্ধৃত করেছেন। কালিদাস এবং শেক্সপীয়রের এই সমাহার চেষ্টা সম্পর্কে দু-একটি অহুমান আরোপ করার স্বযোগ নিলে তবেই পর্যালোচনার পরবর্তী পর্যায়ে প্রবেশ করতে পারবো। স্তবরাং এই সমন্বয়-প্রবণতার মনস্তত্ত্বটি ঈশ্বর বিশ্লেষণ করতে চাই।

মধুসূদন তাঁর তিলোত্তমাসম্ভব কাব্যে কালিদাস এবং কীটসের পংক্তিপ্রবাহ ব্যবহার করেছেন, সে শুধু প্রধানত পরিমণ্ডল রচনার প্রয়োজনে। তাঁর আগ্রহ ছিলো দৃশ্যমূর্তনে। বিহারীলাল দৃশ্যরচনায় অনিপুণ হলেও তাঁর হাতে এক এক সময় প্রত্যক্ষধর্মী ছবি যে আঁকা হয়ে গেছে—‘সহসা প্রগাঢ় মেঘ ব্যাপিল অম্বরতলে’ প্রভৃতি বিচ্ছিন্ন উচ্চারণে তার প্রমাণ ছড়িয়ে আছে। কিন্তু তাঁর প্রধান আগ্রহ অমূর্তন। তাঁর অমূর্তন কখনো কখনো অনচ্ছ ভাবোচ্ছাসে বিগলিত হয়েছে কিন্তু অধিকাংশ সফলক্ষেত্রে মগ্ন আবেদন রচনা করেছে। যদি বলি সেইসব জায়গা ‘ভারতীয়তা’ ব’লে কথিত ধ্যানধারণারই অভিক্ষেপ, অনুভূতি হবে না। সদ্য আগে উদ্ধৃত চার ছন্দে কি সেই মূর্ত-অমূর্তের বৈজ্ঞানিক সন্নিবেশ ঘটে যায়নি।

শেক্সপীয়রের ভিতরেই এক ধরনের বিবিক্ত চেতনা কাজ করছে, রবীন্দ্রনাথ এভাবেই তাঁকে বুঝেছিলেন। তা না হলে ‘রাজা’ নাটকের কেন্দ্রগ তাৎপর্য বোঝাতে গিয়ে সি. এফ. এণ্ডরুসকে বলতেন না :

The human soul has its inner drama which is just the same as anything else that concerns Man and Sudarsana is not more an abstraction than Lady Macbeth, who might be described as an allegory representing the criminal ambition in man's nature.

অবচ্ছিন্ন অন্তর্জীবনের এই রূপকটিই তাঁর ভাষায় ‘বহুশাখায়িত বৈচিত্র্য’ লাভ ক’রে মূর্ত শরীর নিয়েছে। রবীন্দ্রনাথ শেক্সপীয়রের ঐ বহুশ্রম, দুর্বলগাহ ব্যক্তিসত্তার উপর জোর দিলেন বা মূর্তকে অমূর্ত এবং অমূর্তকে মূর্ত ক’রে : ‘শেক্সপীয়রের লেখার ভিতর থেকে তাঁর একটা বিশেষত্ব খুঁজে বার করা কঠিন এইজন্ত যে, সেটা তাঁর অত্যন্ত বৃহৎ বিশেষত্ব। তিনি জীবনের যে মূলতত্ত্বটি আপনার অন্তরের মধ্যে সৃজন করে তুলেছেন তাকে দুটি-চারটি সুসংলগ্ন মত-পাশ দিয়ে বন্ধ করা যায় না। এইজন্তে ভ্রম হয় তাঁর রচনার মধ্যে যেন রচয়িতৃ-এক্য নেই।’

শেক্সপীয়রের রচিত চরিত্রে, কিংবা সমগ্রভাবে নাটকে, অন্তর্জীবনের সেই গুহাহিত আত্মগত রূপটিকে আবিষ্কার করার চেষ্টা রবীন্দ্রনাথের মধ্যবর্তিতায় বাংলা কাব্যেও সংক্রমিত হলো। প্রসঙ্গত স্মর্তব্য, উনিশ শতকে শেক্সপীয়র-সমালোচনার ধারা বিশ্লেষণ করলে মুখ্যতম প্রবণতা দেখতে পাই তাঁর নাটকের স্বগতোক্তি উপর মনঃসম্পাত। তাঁর অধিকাংশ নাটকের সমূহ সলিলকি স্বতন্ত্র মনোযোগে পড়া হতে লাগলো ব’লেই ব্রাউনিঙের নাটকীয় মনোকথন (dramatic monologue) এবং টেনিসনের মনোন্যাট (monodrama) উদ্ভূত হলো। ঐ মনোকথনগুলিতে আসলে বিভিন্ন ব্যক্তির দৃষ্টিকোণ রূপায়িত হয়েছে। তাই রবীন্দ্রনাথের কাব্যনাটিকাগুলিতে যে পরস্পরবিরোধী দৃষ্টিকোণের বিভ্রাস দেখতে পাই, সে-জন্ত ব্রাউনিঙকে অগ্রসূরী বললে শেক্সপীয়রকেও অগ্রগণ্যতা দেওয়া হয়। রবীন্দ্রনাথের ‘রাজা ও রানী’ বা ‘বিসর্জনে’র শেক্সপীয়র-সর্বস্বতা থেকে রাজা-ডাকঘর-অচলায়তনের অর্জিত স্বকীয়তায় পৌঁছুতে গিয়ে যে সংযোজক কর্ণকুন্তীসংবাদ-গাঙ্কারীর আবেদন প্রভৃতি নাটিকাগুচ্ছ পাই সেটিও মূলত শেক্সপীয়রপ্রেরিত সন্দেহ নেই।

রবীন্দ্র-পরবর্তী কবিতায় দৃষ্টিকোণের বিভ্রাসে কি একই অর্থে শেক্সপীয়রীয়তা দৃষ্টিগোচর? এক ও অনেক শেক্সপীয়র, অনেক ও এক রবীন্দ্রনাথ। প্রথমোক্ত কবিতে একটি উৎস অজস্র কোটিল্যে বিচ্ছুরিত; শেষোক্ত কবিকে বলতে

হয়েছে ‘একের চরণে রাখিলাম বিচিত্রের নর্মবীশি’। রবীন্দ্রনাথের উত্তরস্বরী কবিরাজ কি বিচিত্র এবং একের মধ্যে নিরন্তর আন্দোলিত হননি ?

অমিয় চক্রবর্তীও রবীন্দ্রনাথের মতোই, শেক্সপীয়রের বৃহত্তর অশ্রিতার কথা বলেছেন, এবং লক্ষ্য করেছেন, ‘যুরোপীয় সাহিত্যে বোধহয় শেক্সপীয়রের কোরায়ালনাস নাটকে এই যুগদৃষ্টির পরিচয় সবচেয়ে আশ্চর্য উদ্ভাসিত হয়েছে।’ অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় এই যুগদৃষ্টি খুঁজলে আরেক দিক থেকে একটা পথ মিলবে, সেটি রবীন্দ্রপ্রণীত। কেউ যদি তাঁর ‘মাণ্টা মারিয়া স্বীপে’ সংলাপিকায় অথবা সংলাপধর্মী আরো কোনো কোনো কবিতায় শেক্সপীয়রীয় সমীক্ষা অপেক্ষা করেন, তাঁর আত্মোপাস্ত ঐকিক নক্শার সঙ্গে মিলিয়ে দেখলেই সেই ভুল স্পষ্ট হবে।

স্টোয়িক কবি স্বধীন্দ্রনাথের পাঠক আপাতসাধর্ম্যের উদাহরণে আরো বিচলিত হবেন। আত্মসচেতনতা এবং আত্মঅহতাব—শেক্সপীয়রের উপর স্টোয়িক চিন্তাব প্রভাবনির্ণয়প্রসঙ্গে এলিয়টের আবিস্কৃত এ-দুটি স্বত্র স্বধীন্দ্রনাথে আত্মস্ত উপস্থিত, কিন্তু শেক্সপীয়রের অপ্রকট আত্মতা তাঁর উপাস্ত ছিল না। শেক্সপীয়রের সনেট অহুবাদে স্বধীন্দ্রনাথ বিশ্বয়কর স্থাপত্যরূচি ও চৈতন্যগঠন-প্রতিভার পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু শেক্সপীয়রের সংবৃত হৃদয়ের সাঙ্কেতিকতাব্দ বদলে তিনি এক ধরনের (অদ্ব্যর্থ অথচ সংযত) আত্মবিবৃতি দিয়েছিলেন। যে-সনেট ছিল দ্ব্যর্থসঞ্চারী তাকে তিনি নিরঞ্জন বাচ্যার্থে নিয়োজিত করার আগে যে থমকে দাঁড়িয়েছিলেন তার আভ্যন্তরিক প্রমাণ বিহীন। ক্রন্দসীর ‘অক্লান্ত’ কবিতাটির মূল প্রেরণা নিঃসন্দেহে ‘No longer mourn for me when I am dead’ শীর্ষক সনেটটি। কবিতাটির প্রথম শ্লোক :

আমার মৃত্যুর দিনে কৌতুহলী প্রশ্ন করে যদি—

মাখিলাম কী স্মৃতি, হব যার প্রসাদে অমর ?

যেনে নিও মুক্ত কণ্ঠে, নেই মোর পাপের অবধি ;

সারা ইতিহাস খুঁজে মিলিবে না হেন স্বার্থপর ॥

১৯৩৩-এর ২৩ জুন এই চোদ্দ শ্লোকের কবিতা রচিত হয়েছিল, ২৩ জাছুয়ারি ১৯৩৪-এ তিনি চতুর্দশপদী তর্জমায় সম্ভবত আরো সংহত হলেন :

আমার মৃত্যুর দিনে যতক্ষণ রোষরূক্ষ স্বরে

রটাবে বিমর্ষ ঘণ্টা পরিহরি দ্বিগুণ নরলোক

প্রবীষ্ট হয়েছি আমি যুগ্যতর কীটের কোটরে

চাও তো আমার জন্ত ততক্ষণ কোরো তুমি শোক ।

প্রকৃত প্রস্তাবে, চতুর্দশশতাব্দীর শেক্সপীয়রকে ভাবাস্তরিত করতে গিয়ে তিনি ব্যক্তিত্বদয়ের অনাস্বাসিকি খুঁজেছিলেন। ইয়েটসের রঞ্জার তর্জমা যেমন তাঁর আরো পাঁচটি মৌলিক রচনার পর্যায়ে পড়ে, স্বধীশ্বের শেক্সপীয়রভাবাস্তরও তেমনি তাঁর মৌলস্বষ্টির পর্যায়ভুক্ত। এবং স্বধীশ্বনাথের কাছে শেক্সপীয়র যে ‘স্বহাকবিদের মধ্যেও অদ্বিতীয়’ তা এই কারণে যে, ‘জ্ঞানত টেনিসন-জীবনের প্রভাব কাটিয়েও আইডিলস অফ দি কিং যেভাবে টেনিসনকে ধরিয়ে দেয়, প্রম্পেরো ততখানি বিশ্বাসঘাতকতা করে না।... নৈরাশ্র্য আর বৈচিত্র্য অস্ত্রোত্ত-নির্ভর।’ স্বধীশ্বের রচনায় এই অস্ত্রোত্তনির্ভরতা নেই। তাঁর নির্মিত নৈরাশ্রিক কবি-চরিত্রের ঐক্য যতোটা স্বরক্ষিত, বৈচিত্র্য সে-অল্পপাতে সক্রিয় নেই। ঋণদী কবি হিসেবে তাঁর এই সীমাস্বমিতি সমর্থনযোগ্য এবং সেখানেই শেক্সপীয়র প্রদর্শিত পথে কিছুদূর গিয়েও হস্তর বস্ত্রের পার্থক্য।

প্রোমেক্স, বুদ্ধদেব, অজিত দত্ত—এঁরা তিনজনেই, স্বধীশ্বীয় ধরনে বলতে গেলে, incorrigibly romantic। সেই কারণে এঁদের কাছে শেক্সপীয়রের সনেট নিজস্বের বিগ্রাস, অন্তত এই তিনজনের সনেট চর্চা (অথবা সনেট অল্পবাদ চর্চা) দেখে সেটা মনে হয়। সনেটের বহিঃশরীরের দাবি সহজভাবে মিটিয়েও একটা খীমের মূলক কুস্তল অজিত দত্তের কাব্যে খুলে গিয়েছে। কোনো প্রভাব খনন না ক’রেও মোটামুটিভাবে বলা যায়, শেক্সপীয়রীয় অর্থনারীশ্বর বিভূতি অপেক্ষা নারীশ্বের স্বয়ম্বা সেক্ষেত্রে গোচর। বরং সেদিক থেকে বিষ্ণু দে ঐ যুগ্যতা অথবা ব্যক্তিক-নৈর্ব্যক্তিকতার দিকে আরো এক স্তর অগ্রসর। তাঁর সনেট অল্পবাদে শেক্সপীয়র এলিজাবেথীয় বাতাবরণে উপস্থিত, সেই বনেদি প্রভুগন্ধে আমোদিত। শেক্সপীয়রের নাটকের অহুসঙ্গুলি তিনিও তাঁর নিজের হৃদয়-বেদনার ছন্দপ্রচ্ছদ (objective correlative) হিসেবে ব্যবহার করেছেন। কখনো কখনো এই প্রচ্ছদবিক্ষেপ এত চতুর যে, ধরা মুশকিল হয় তাঁর ক্রেসিডা মূলত কার—চমারের, না, শেক্সপীয়রের। কিন্তু যেখানে তাঁর বেদনা এসে প্রাধাণ্য নিয়েছে, এই কবি উহা ও উচ্চারিত শোকাবেগকে কথিত ঐ যুগ্যতায় গ্রহণ করেছেন :

দেখেছি তাকে পথের মোড়ে, ভিথারী, শুনি, হুর্ভোগ—

পাগল নাকি ! পাগল নয় মোটেই !

প্রবল বেগে দুহাত নাড়ে ঝড়ে ঝাউয়ের ঝাপটানি,
কিংবা যেন ঝগল দুটি বৈশাখীতে ছোটে।

... ...

লিয়র যেন, রাজ্য নেই, দেয়নি শঠে শাঠা,
পাগল নাকি, পাগল নয় মোটেই,
বিলিয়ে দিল হৃদয়টাই এই কি তার নাট্য—
রাজ্য তার হুপাশে কারা লোটে!

... ...

কান্না তার বিদ্যুৎ বা আগুনজ্বালা চিংকার,
রাজ্য তার হুপাশে কারা লোটে
ভিখারী নাচে যেন বা সারা দেশেরই কোন লিয়র,
কান্না তার দুচোখে বাজ ছোটে ॥

(‘তিনটি কান্না’, ৩, নাম রেখেছি কোমল গান্ধার)

এই রূপান্তরকেই সম্ভবত স্বধীন্দ্রনাথ ‘নৈরাশ্রের উপকরণে’ ‘স্বকীয়তার সৃষ্টি’ অথবা ‘ব্যক্তিগত অভাববোধের গোপ্পদে শৈল্পপীয়ারে বিশ্বমানবিক ছায়া’ বলতে চেয়েছিলেন। প্রসঙ্গত, বিষ্ণু দে-র সাম্প্রতিক কাব্যবিহারে যে-বিশ্বমানবিক ছায়া পড়েছে সেটি সম্পূর্ণই অ-শৈল্পপীয়রীয়।

বাকি থাকেন অনন্ত আরেকজন, জীবনানন্দ। কিন্তু তিনিই বোধ হয় শৈল্পপীয়ারে স্বতঃপ্রসূত হয়েছেন সবচেয়ে বেশি। উনিশ শতকে যে কৌণিক মন্বয়তার সূত্রপাত হয়েছিল তারই তীক্ষ্ণ, জ্যামিতিক পরিণতি জীবনানন্দ। গত শতকের শিল্পী-সংস্কারকের যে-সহাবস্থান দেখেছি, এই কবিতাে তারো পিছুটান থেকে গিয়েছিল। কিন্তু একদিন সংস্কারকের হাত থেকে শিল্পীর মুক্তি ঘটল। তিনি কীটুস-কথিত সেই শৈল্পপীয়ারে পরিদৃষ্ট Negative Capability-র আশ্রয় নিলেন, স্বধীন্দ্রনাথ যার প্রতিশব্দ ক’রে গিয়েছেন ‘নঙর্থক ক্ষমতা’। নিকটতর প্রতিশব্দ সম্ভবত, ‘স্বতঃচল সামর্থ্য’। কীটুসের ভাষায়, অনিশ্চিত, বহুসময়তা, সংশয়ের মধ্যে নিজেকে রাখা, বস্তুতথ্য ও যুক্তির বিরক্তিকর অহুসৃতি থেকে নিজেকে সরিয়ে রাখার সামর্থ্য। শেলির প্রতি কীটুসের বিখ্যাত সেই সন্মেলন ধিকার, মহাহুভবতা থেকে শুদ্ধ-অহুভাব প্রত্যাবর্তনের সেই পরামর্শ স্মরণীয়। সন্দেহ নেই, স্বধীন্দ্রনাথের কবিতায় একটি চরিত্রেরই সম্প্রসারণ দৃশ্যমান। সে- কারণে কবি-চরিত্রের সেই অযুত পাত্রপাত্রীময়তা সেখানে নেই। তাঁর অর্কেষ্টা

আসলে একান্তবিহ্বল গীতিবিচিত্রা বা বাস্তববৃন্দের ছন্দহিন্দোল। পক্ষান্তরে, জীবনানন্দের জলের মতো একা ঘুরে ঘুরে মেলভিতে কথা বলতে বলতে ক্রমশই স্বীপময়তা এবং সমুদ্রের বিরোধাভাসে পৌঁচেছিলেন। পশ্চিমী সঙ্গীতের পরিভাষায় একে হয়তো Theme metamorphosis বলা যায়। Liszt-এর সিম্ফনিখর্মী কবিতায় এই ঐক্যময়তার নব নব ছদ্মবেশ দেখা গিয়েছে।

তুলনা যদি করতেই হয়, তাহলে বলব, কীটসের দৃষ্টিতেই জীবনানন্দ তিস্ত-মধুর, সংজ্ঞাতিশায়ী শেক্সপীয়রকে নিরীক্ষণ ও স্বীকরণ করতে চেয়েছিলেন। কিন্তু দেশ-কালের আপেক্ষিকতাকে, অথবা আধুনিক বাঙালী কবির রবীন্দ্র-সাপেক্ষতা তিনি অস্বীকার করেননি। তাই তাঁর মনে হয়েছে, ‘ইংরেজ কবিরা যেমন যুগে যুগে ঘুরে ফিরে শেক্সপীয়রের কেন্দ্রিকতার থেকে সঞ্চারিত হয়ে বৃত্ত রচনা করে ব্যাপ্ত হয়ে চলেছে, আমাদের কবিরাও রবীন্দ্রনাথকে পরিক্রমা করে তাই করবে।’ কিন্তু প্রায় পরক্ষণেই শেক্সপীয়রের দেশকালোত্তীর্ণ শ্রেষ্ঠত্ব সম্পর্কে অবহিত হয়েছেন, কেননা, ‘শেক্সপীয়রের পরে অনেক সাহিত্যিকই খুব বিস্তৃত-ভাবে আলোকপাত করলেও বিশ শতক পর্যন্ত কোনো দ্বিতীয় শেক্সপীয়র এসে দাঁড়াতে পারে নি আমাদের মধ্যে।...পাঁচ-সাতশো—এক হাজার বছর পরে শেক্সপীয়রের অদ্বিতীয় প্রকাশপদ্ধতি বেঁচে থাকলেও দাস্তকে উল্লঙ্ঘন করে তিনি সত্যিই ব্যাপকভাবে অধীত হয়ে আধার ও আধেয়ের একটি অবিনাশ সত্যস্বরূপের অনির্বচনীয়তায় অমর হয়ে থাকবেন—আশা করা যেতে পারে হয়তো। দাস্তের চেয়ে শেক্সপীয়র মহাভারতের...আদি দিকপতির মতো গভীরতা ও আকাশের ওপারে আকাশ, পৃথিবীর ভিতরে পৃথিবীকে বেশি হৃদয়ঙ্গম করে আধুনিক কালের প্রয়োজনে বেশি শুদ্ধ, স্বচ্ছ ও সকলের গোচরে এনে নিজের বইগুলোর ভিতর গ্রথিত করে রেখেছেন।’

কথাগুলি নিছক স্তুতিকথন নয়। আমরা একজন ইয়েটসমুগ্ধ জীবনানন্দকে জেনেছি। তাঁর সম্পর্কে ঐ অভিধা অস্বীকার করছি না, কেননা, ইয়েটসকে তিনি কখনই এড়িয়ে যেতে পারেননি। দুজনের মধ্যে একটি সারূপ্যসূত্র, দুজনেই কীটসের অহুরক্ত। কিন্তু শেক্সপীয়রকে নিয়ে ইয়েটসের অস্থিতি এখানে স্মরণ-যোগ্য। শেক্সপীয়র তাঁর কাছে কিছু সমুজ্জল ভগ্নাংশের সমষ্টিমাত্র। পক্ষান্তরে, জীবনানন্দের কাছে শেক্সপীয়রের উপলব্ধি নিঃসন্দেহে ‘অধঃসত্যের চেয়ে বেশি সত্য’। তাহলে অন্তত এটা ধ’রে নিলে অগ্রায় হয় না, জীবন সম্পর্কে ধারণায় জীবনানন্দ শেক্সপীয়রের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। প্রভাবনিরূপণ এখানে বড়ো

কথা নয়।^১ তাই যদি এ-রকম দেখা যায় জীবন বিষয়ে শেক্সপীয়র প্রদত্ত প্রতিজ্ঞাটি তিনি গ্রহণ ক’রে বাকি অর্ধসত্যটিও সিদ্ধান্তের ভঙ্গিতে জ্ঞাপন করেছিলেন, তাহলে সম্ভাব্য প্রভাব উদ্ঘাটনের দরকার হতে পারে। শেক্সপীয়র যাকে ‘degree’ বলেছেন, সত্যের সেই বিভিন্ন সঞ্চলমান মাত্রা সম্পর্কে জীবনানন্দ যে কতোদূর অবহিত ছিলেন, তা তাঁর ‘সত্য, তবু শেষ সত্য নয়’ ইত্যাদি ধ্রুবপদে প্রমাণিত। ‘রণরক্ত সফলতা’ অথবা ‘রক্তিল বিদ্যাস’ থেকে ‘কল্লোলিনী তিলোত্তমার’ কাছে স’রে যেতে যেতে যে-সত্য আকার থেকে অমূর্ত, অথবা অমূর্তের আকার হয়ে ওঠে, জীবনানন্দে সেই বৃত্তাকামী ব্যাসার্ধগুলির অপরূপ উন্মোচন আছে।

ধুমর পাণ্ডুলিপির ‘অবসরের গান’ জীবনানন্দের স্বোপলক্ষির প্রথম ক্রান্তিলেখ। সত্যেন্দ্র-নজরুলের স্বভাব কবিত্ব প্রিরাফায়েলিক পূর্বসংস্কার এবং ইন্দ্রিয়প্রপঞ্চ রচনার সচেতন আগ্রহ থেকে মুক্ত এই কবিতায় কবির বিভোর স্বাচ্ছন্দ্যগুণ এবং অনায়াস নমনীয়তা বিশেষভাবে চোখে পড়ে। কবিতাটির চিহ্নিত অংশ তিনটি। এই তিনটি অংশে মৃত্যু-পার্বণ-শিল্পের নকশা আছে। এই তিনটি বিষয় ঠিক পর পর বিভ্রান্ত নয়, পারস্পরিকতায় ওতপ্রোত। এইটাই জীবনানন্দের সমস্ত কবিতার অন্ততম বৈশিষ্ট্য, এই পারস্পরিকতায় ওতপ্রোত হতে হতে আংশিক বৃত্তগুলির বৃহত্তর বৃত্তে অহুপ্রবেশ। শেক্সপীয়রের বিভিন্ন নাটক থেকে প্রস্রবসংগ্রহের ঐশ্বৰ্য্যে এই বৃত্তাংশগুলি কিভাবে সমৃদ্ধ হয়েছে তার দৃষ্টান্ত স্থাপন করা সম্ভব।

মৃত্যুচেতনার একটি বর্ণনা :

আমাদের পাড়াগাঁর সেই সব ভাঁড়—

যুবরাজ রাজাদের হাড়ে আজ তাহাদের হাড়

মিশে গেছে অন্ধকারে অনেক মাটির নিচে পৃথিবীর তলে :

... ..

অনেক মাটির নিচে তাদের কপাল

কোনো এক সম্রাটের সাথে

^১ ইতিহাসের একই মুহূর্তে যখন স্পেনীয় ক্যালডেরণ এবং ইংরেজ কবি শেক্সপীয়র জীবনকে স্বপ্ন বলে উচ্চারণ করেন প্রথমোক্তের *La Vida es Sueno*-র সঙ্গে অশ্বজনের *Tempest*-এর প্রভাব-বিনিময় আবিষ্কারের প্রশ্ন ওঠে না। কিন্তু সাহিত্যের ইতিহাসে এ-রকম দেখা যায় চিরদিনই অতীতকে আদ্বৈত প্রয়োজনে ভবিষ্যতের কবি ঢেলে সাজিয়েছেন।

মিশিয়া রয়েছে আজ অন্ধকার রাতে ;

যোদ্ধা-জয়ী-বিজয়ীর পাঁচ ফুট জমিনের কাছে— পাশাপাশি

জিতিয়া রয়েছে আজ তাদের খুলির অট্টহালি !*

পাঠকের নিঃসন্দেহে মনে পড়বে হ্যামলেটের পঞ্চম অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে দুই ক্লাউনের কথোপকথনে নিদারুণ জীবনবস। এবং কবোটি হাতে হ্যামলেটের এই সংলাপ :

Alas ! Poor Yorick ! I knew him, Horatio ; a fellow of infinite just of excellent fancy.

তাছাড়া, হোরেশিওর কাছে সেই প্রাসঙ্গিক প্রশ্ন : 'Dost there think Alexander looked of this fashion i'the earth ? এবং হোরেশিওর উত্তর : E'en so.

ভাবাহুধক্সের আকস্মিকতার চেয়েও যে নিশ্চিততর ব্যঙ্গনা নিয়ে উদ্ধৃতাংশ উপস্থিত, তার কিনারা রিচার্ড দি সেকেন্ডের তৃতীয় অঙ্কের তৃতীয় দৃশ্যে মেলে। এখানে সম্রাটের সম্ভাপে আরেকটি ইঙ্গিত যুক্ত হয়েছে : 'Our sighs and they shall lodge the summer corn'.

জীবনানন্দে লক্ষ্য করি, যুত্মার বিনিময়েই 'হেমস্তের ধান ওঠে ফলে'। রিচার্ড দি সেকেন্ডের 'Night-owls shriek where mounting larks should sing' জীবনানন্দে 'পুরোনো পেঁচার সব কোটরের থেকে এসেছে বাহির হয়ে অন্ধকার দেখে' ইত্যাদি অংশে নতুন প্রচ্ছায়া বহন ক'রে এনেছে। জীবনানন্দ যুত্মার প্রতিদানে শব্দের জন্মের ritual বা পার্বণকে প্রোজ্জ্বল ক'রে দেখিয়েছেন। প্রসঙ্গত অ্যাজ ইউ লাইক ইট-এর দ্বিতীয় অঙ্কের পঞ্চম দৃশ্যে তিনি স্পর্শ করেছেন আর্ডেনের অরণ্যে যেখানে 'ভুলে গিয়ে রাজ্য-জয়-সাম্রাজ্যের কথা' 'হাতে হাত ধরে গোল হয়ে ঘুরে-ঘুরে' নাচ আর গান আর 'নরম উৎসবের' আয়োজন আছে। পাশাপাশি আরো একটি চাক্ষুষ প্রমাণ রাখা যায়। ঐ

২ সমাপিতে এই সহাবস্থান জটিল অথচ অনিবার্ণ আলোখে পৌঁচেছে অন্তিম পর্বের জীবনধর্মী কবিতায়

না ভেবে মানুষ কাজ ক'রে যায় শুধু

ভরাবহুভাবে অনাগাসে।

কখনো সম্রাট শনি শেয়াল ও ভাঁড়

সে নারীর রাং দেখে হো-হো করে হাদে।

('মহিলা', বেলা অবেলা কালবেলা)

নাটকেরই চতুর্থ অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে হরিণ-শিকার নিয়ে একটি পার্বণাহুষ্ঠান রয়েছে, যা আবার জুলিয়াস সিজারের তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে মানবপ্রসঙ্গে অনুরণিত হয়েছে। ‘অবসরের গানে’র অব্যবহিত পরবর্তী ‘ক্যাম্পে’ নামক কবিতায় আক্ষর ও আন্তর অর্থে একই কোঁমাহুষ্ঠান। বনলতা সেন-এর ‘শিকার’ কবিতায় তা জটিলতর সাংকেতিকতায় প্রবেশ করেছে। ‘অবসরের গানে’ মৃত্যুর মৃত্যুহের উপর কোথাও জোর পড়েনি, মৃত্যুকে বৃত্তাকারে উল্লঙ্ঘন করা হয়েছে। এবং উইলসন নাইটের পর্যালোচনার সারার্থ গ্রহণ ক’রে দেখানো সম্ভব, উইন্টার্স টেলের চতুর্থ অঙ্কের দ্বিতীয় ও তৃতীয় দৃশ্যে এবং কীটসের ‘Tasting of Flora and the country green / Dance, and Provencal song, and sun-burnt mirth’—এর মিশ্র অভিধাত এখানে ‘কার্তিকের মিঠে রোদে আমাদের মুখ যাবে পুড়ে। ফলস্তু ধানের গন্ধে-রঙে তার—স্বাদে তার ভরে যাবে আমাদের দেহ’।

‘অবসরের গানে’ মৃত্যু ও পার্বণের ভিতর থেকে শেষ পর্যন্ত শিল্পের কল্পস্বর্ণ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে :

অলস মাছির শব্দে ভরে থাকে সকালের বিষণ্ণ সময়,
পৃথিবীর মায়াবীর নদীর পারের দেশ বলে মনে হয় ;
সকল পড়ন্ত রোদ চারিদিকে ছুটি পেয়ে জমিতেছে এইখানে এসে,
গ্রীষ্মের সমুদ্র থেকে চোখের ঘূমের গান আসিতেছে ভেসে,
এখানে পালঙ্কে শুয়ে কাটিবে অনেকদিন জেগে থেকে ঘুমাবার সাধ ভালবেসে।
অনিবার্য ভাবাসঙ্গ টেম্পেস্টের তৃতীয় অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্য :

The isle is full of noises.
Sounds and sweet airs, that give delight and hurts not,
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about my ears ; and sometimes voices,
That, if I then had work'd after long sleep,
Will make me sleep again.

শিল্প সত্য এবং অসত্যের সমাহার, জাগরণ ও স্তম্ভি, চেতনা এবং ইন্দ্র-জালের অস্থিত সম্মোহন। জীবনানন্দ ‘অবসরের গানে’ এই ধারণা মস্তষ্কলে জানিয়েছেন। কিন্তু উত্তরকালে এই সিদ্ধান্ত আরো ব্যাপ্ত হয়েছে, বিভিন্ন ও বিষম স্তরের বাস্তবতাকে ধারণ ক’রে ‘রাঙা নদী’ বা ‘উড়ো নদী’র বস্তু-পর্যায়কে মিলিয়েছে :

কেন না এখন তারা সেই দেশে যাবে যাকে রাঙা নদী বলে,
সেইখানে হাড়হাভাতে ও হাড় এসে জলে
মুখ দেখে—যতদিন মুখ দেখা চলে।

(‘লঘু মূর্ত্ত’, সাতটি তারার তিমির)

ধূসর পাণ্ডুলিপির যে-অপ্রকাশিত কবিতাগুলি পরে পাওয়া গেছে তার
মধ্যে প্রথম দুটি কবিতা (‘এই নিদ্রা’, ‘পাখি’) ট্রাজিক প্রজ্ঞার শেক্সপীয়রীয়
এষণায় মুখর। কবিতাগুলি পরিমার্জনের সুযোগ তিনি পাননি। তা সত্ত্বেও,
কিংবা সেজ্ঞাই হয়তো, কবির উদ্দেশ্য ঐ অশৃঙ্খল বিশ্রান্তালাপের মধ্যে স্পষ্ট।
দ্বিতীয় কবিতাটি থেকে ঐষং অংশোদ্ধার করছি :

আমার বৃকের পরে এই এক পাখি ;

পাখি না ফডিং কীট ? পাখি না জোনাকি ?

...

...

...

অদৃশ্য কঠিন হাতে আমিও বসেছি পাখি, আমারেও মুষড়ে ফেলিতে
দ্বিধা কেহ করিবে না ; জানি আমি, ভুল ক’রে দেবে নাকো ছেড়ে।

মহাপৃথিবীর ‘আট বছর আগের একদিন’ কবিতাটির নিম্নোক্ত চিত্রকল্পে ভাবনাটি
আবো অগ্রসর :

দুরন্ত শিক্তর হাতে ফডিঙের ঘন শিহরণ

মরণের সাথে লড়িয়াছে।

এবং বেলা অবেলা কালবেলার ‘দেশ-কাল-সম্মতি’তে চিত্রকল্পটি পূর্ণতা পেয়েছে :

ছেলেটির হাতে বন্দী প্রজাপতি শিক্তস্বর্ষের মতো হাসে ;

হয়ত তার দিন শেষ হয়ে গেল ; একদিন হতই তো, যেন এই সব
বিদ্যুতের মতো মুহু ক্ষুদ্র প্রাণ জানে তার ; যতবার গভীর প্রয়াসে
বাঁধা ছিঁড়ে যেতে চায়—পরিচিত নিরাশায় ততবার হয় সে নীরব।

...

...

...

অলজ্য অস্তঃশীল অন্ধকার ঘিরে আছে সব ;

জানে তাহা কীটেরাও পতঙ্গেরা শাস্ত শিব পাখির ছানাও

বনহংসীশিশু শূন্যে চোখ মেলে দিয়ে অবাস্তব

স্বস্তি চায় ; হে সৃষ্টির বনহংসী কী অমৃত চাও ?

প্রথম প্রেরণা একমাত্র নির্দেশ অমৃষঙ্গ কীং লীয়ার-এর :

In the last night's storm I such a fellow saw
Which made me think a man a worm...

... ...

As flies to wanton boys, are we to the gods ;
They kill us for their sport. (IV, i)

এবং পঞ্চম অঙ্কে কীং লীয়রের সেই আপেক্ষিক মানবনিয়তির শাস্ত শিবায়েন :

We two alone will sing like birds i'the cage ;
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,
And ask of thee forgiveness ! so we'll live
and pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies (V.iii)

চতুর্দিক থেকে সংরুদ্ধ মহুশ্যানিয়তিকে এখানে যে আজাহু উপাসনাসঙ্গীতে পরিণত করা হয়েছে, জীবনানন্দ কঠিনের সেই অনন্ত কোমলীকরণকে স্পৃহাত তাঁর উপযুক্ত বিবর্তনে তুলে নিয়েছেন। শেক্সপীয়রে এই রকম ধ্বংসাবশেষ মেহুরতা অন্তর্ভুক্ত খুব কম ক্ষেত্রেই লক্ষ্যীয়। বরং গ্রীক নাটকে Sophrosyne-তে এই ধারণা সর্বব্যাপী, যা জীবনানন্দে কীং লীয়রের প্রদত্ত ইশারা ঘুরে 'দীনতা' অন্তিম গুণ, অন্তহীন নক্ষত্রের আলো'য় পরিণতি পেয়েছে।

জীবনানন্দের কবিতার মধ্যপর্যায় থেকে অন্ত্যপর্যায় পর্যন্ত একটি জগৎ রয়েছে : মাহুষের ভিতরে মানবের প্রাণীলোক। এটি শেক্সপীয়র থেকে গৃহীত এবং নবত্রে আক্রান্ত হয়েছে। বিশেষত ট্রয়লাস অ্যাণ্ড ক্রেসিডা, কীং লিয়র এবং টাইমোন অফ আর্থেন্সে লক্ষ্য করি এই ভয়াবহ অধোভূবন।^৩ মাহুষ এবং পশুর তুলনা এবং 'The strain of man's bred out into baboon' জীবনানন্দ রূপকের তাৎপর্যে গ্রহণ ক'রে দেখিয়েছেন :

জীব হয়ে কধে
ভূমিষ্ঠ হয়েছি।
এই ত জীবন :
সমুদ্রের অঙ্ককারে প্রবেশাধিকারে ;
নিপট আধার ;
ভালো বুকে পুনরায়
সাগরের সং অঙ্ককারে নিষ্করণ।

৩ প্রষ্টব্য, ব্র্যাডলির শেক্সপীয়রীয়ান ট্রাজেডি, পৃ ২৪৬, ২৬৬।

সবি আজ্ঞা প্রতিশ্রুতি, তাই

দোষ হয়ে সব

হয়ে গেছে গুণ ।

বেবুনের রাজি নয় তার হৃদয়ের

রাজির বেবুন । ('উন্মেষ', সাতটি তারার তিমির)

জন্তু-জগতের অনপনয়তা কীং লিয়ারের 'hog in sloth, box in stealth, wolf in greediness, lion in prey' প্রভৃতি উচ্চারণে অসংবৃত এবং শেক্সপীয়র দেখিয়েছেন, জীবাশ্মার পুনর্জাতকচক্র (transmigration of souls) আছে ব'লে পশুদের আত্মা একদিন কালক্রমে মানবশরীরে অন্তর্ভুক্ত হয়ে যায় । জীবনানন্দ স্বরবৃত্তে এই চিন্তার তর্জমা ঘটিয়েছেন :

বাহক নেই,— দূরস্ত কাল নিজেই রয়েছে

নিজেরি শব নিজে মাহুষ,

মানবপ্রাণের রহস্যময় গভীর গুহার থেকে

সিংহ শকুন শেয়াল নেউল সর্পদন্ত ডেকে ।

('অনন্দা', শ্রেষ্ঠ কবিতা)

সচেতন পাঠকের দৃষ্টি এড়াবে না কঠোপনিষদের একটি অংশকে (২।১২) এরি মধ্যে একবার ছুঁয়ে গিয়েছেন । সেই নরক, আনন্দ, যেখানে রূপগতার দোষে অথবা থণ্ডিত দানের অপরাধে পাপীকে যেতে হয় । আর সেই নরক থেকে উত্তীর্ণ হবার পথরেখাও :

চারিদিকে নীল নরকে প্রবেশ করার চাবি

অসীম স্বর্গ খুলে দিয়ে লক্ষ কোটি নরক কীটের দাবি

জাগিয়ে তবু সে-কীট ধ্বংস করার মত হয়ে

ইতিহাসের গভীরতর শক্তি ও প্রেম রেখেছে কিছু হয়ত হৃদয়ে । (ঐ)

শেক্সপীয়র দেখিয়েছেন :

It will come

Humanity must perforce prey on itself

Like monsters of the deep.

কিন্তু জীবনানন্দ স্নিগ্ধতর । তিনি বিলয়াত্মক উপসংহারে বিশ্বাস করেন না, রূপান্তরণের মধ্য দিয়ে উত্তরণকে মানেন । তাই,

অনেক গন্ধর্ব, নাগ, কুকুর, কিল্লর, পঙ্কপাল

বহুবিধ জন্তুর কপাল -

উন্মোচিত হয়ে বিরুদ্ধে দাঁড়ায়ে থাকে পথে পথান্তরে ;

তবু ঐ নীলিমাকে প্রিয় অভিভাবিকার মতো মনে হয় ;

হাতে তার তুলাদণ্ড ;

শাস্ত— স্থির ,

মুখের প্রতিজ্ঞাপাশে নির্জন, নীলাভ বৃষ্টি ছাড়া কিছু নেই ।

(‘অভিভাবিকা’, সাতটি তারার তিমির)

ছুটি জিনিস লক্ষ্য করবার । এক, শেক্সপীয়রের ভাববস্তুকে নিয়ে মানবসত্তার উদ্ভাষন ; দ্বিতীয়ত, ‘নীল’ রঙের প্রতীক । ঈষৎ আগে উদ্ধৃত ‘নীল নয়ক’ এবং এখানে ‘নীলাভ বৃষ্টি’ নীল রঙকে পাপ ও করুণার অসাধারণ দ্বৈতাভাস দিয়েছে । এই প্রতীকের মধ্যে অমূর্ত আকার পরিগ্রহ করেছে । আরো একটি কথা ঘাতকের আত্ম-উত্তরণ । জীবনানন্দের ভাষায়, ‘হৃদয় আছে বলেই’ ঘাতকের শোচনা । রিচার্ড দি থার্ডের প্রথম অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্যের দুই ঘাতক (অপরাধ এবং অপরাধবোধ) এবং ম্যাকবেথের দ্বিতীয় অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে লেডি ম্যাকবেথের উল্লিখিত ‘শুভ্র হৃদয়ের অস্বস্তি’ জীবনানন্দ তাঁর যুগ্মোক্তর ও দাঙ্কাভূগতিপর্যায়ের কবিতায় বারংবার প্রয়োগ করেছেন । এবং সঙ্গে সঙ্গে বলা ভালো, উইলসন নাইট কথিত ‘Pilgrimage of Hate’ এবং রিচার্ড দি সেকেন্ডের অস্তিম ‘Voyage to the holy land’ মিলিয়ে দেবার প্রয়াসে যেন শিশু-তীর্থের নতুন ভাষ্য রচনা করেছেন ।

শিশু-তীর্থের নতুন ভাষ্যে ব্রেকের ভাষায় Marriage of Heaven and Hell ঘটেছে নিশ্চয় । কথাটা উদাহরণ দিয়ে নিষ্পন্ন করতে চাই । জীবনানন্দ এক পর্যায়ের কবিতায় শিশুর মতো প্রকৃতিময় সহজাত অনাবিল প্রাণদ জীবনী-শক্তি এঁকেছেন :

শ্রামলী, তোমার মুখ সেকালের শক্তির মতন :

যখন জাহাজে চড়ে যুবকের দল

সুদূর নতুন দেশে সোনা আছে বলে

মহিলার প্রতিভায় সে ধাতু উজ্জল—

জানি না সমর্পণের আগে হেলেন প্রসঙ্গে ডক্টর ফর্স্টাসের ‘Was this the face that launched a thousand ships’ ইত্যাদি সংলাপ জীবনানন্দের

সচেতনতায় ছিল কিনা। কিন্তু একটা কথা ঠিক যে জীবনানন্দ সেই পরিণতি খুঁজছিলেন যেখানে নারীপ্রকৃতি তার স্বাভাবিক প্রকৃতির নিছক প্রসাদগুণকে অতিক্রম করে। বেলা অবেলা কালবেলায় এই মনন-‘নিশিত নারী মুখে’র কথা আছে। ‘চারিদিকে অন্ধকারে জলের কোলাহলে’ যার আহ্বানে সমবেত নাবিকযুবাব অজিত, পরিণামী মৃত্যু :

তবুও সব বণরাস্ত্র নাবিক ফিরে আসে ;

তারা যুবা, তারা মৃত, মৃত্যু অনেক পরিশ্রমের ফল

উৎসস্থত্রে জাগে পেরিক্লিসের এই ক-টি লাইন :

To show his sorrow he'd correct himself ;

So puts himself unto the shipman's toil,

With whom each minute threatens life or death. (1, iii)

এবং পেরিক্লিসের কণ্ঠকা যে ‘like patience gazing on King's graves and smiling / Extremity out of act’, যে মিরান্দার সারল্য থেকে অভিজ্ঞতা ঘুরে মারিনার নারীত্বে জটিল সারল্য পেয়েছে, জীবনানন্দ তাকেই ‘আজকের এই অন্ধজগতে’ পটভূমির মর্যাদা দিয়েছেন। এই প্রসঙ্গ আরো একটু প্রসারিত করে দেখি উইন্টারস টেলের পারডিটার চরিত্রণ জীবনানন্দের প্রিয়। ঐ নাটকে ‘নিজের মতো ক্ষমতায় প্রকৃতিস্থ প্রকৃতি’ (‘Great creating Nature’) ‘পবিত্র-অগ্নি-সূর্য’ (‘the fire-rob'd god, golden Apollo’) ‘আর সূর্যের বনিতা তপতী’ ‘নারীসবিতা’ (‘Perdita’) যে বিশ্বময় ব্রতের উদ্‌যাপন করেছে, জীবনানন্দ বেলা অবেলা কালবেলায় তার ফসল ফলিয়েছেন। এবং ঋতুর সঙ্গে প্রেমের সম্পর্ক, প্রৌঢ়তার সঙ্গে প্রেম ও প্রকৃতির প্রজাময় অভিযোজনস্থত্রে Perdita যে বলেছে :

Sir, the year growing ancient,

Not yet on summer's death, nor on the birth

Of trembling winter, the fairest flowers of the season

Are our carnations...

Here's flowers for you :

The marigold, that goes to bed with the sun,

And with him rises weeping ; these are flowers

Of middle summer, and I think they are given

To men of middle age.

(IV, iv)

বনলতা সেন-এর ‘অজ্ঞান প্রান্তরে’ এবং ‘মহাপৃথিবীর জার্ণাল : ১৩৪৬’ (পরে শ্রেষ্ঠ কবিতাসঙ্কলনে অন্তর্ভুক্ত) কবিতায় তারই অল্পসরণে নারীর ‘স্পষ্ট নির্লিখিত’ দেখানো হয়েছে যার পটভূমিকায় ‘নিখিলের বৃক্ষ নিজ বিকাশে নীরব’ এবং বলা হয়েছে, ‘কঠিন এ সামাজিক মেয়েটিকে দ্বিতীয় প্রকৃতি মনে করে’, তাকে ‘সময়ের মুখপাত্রী’ ব’লে প্রোঢ় প্রেমিকটি প্রস্তুত হয়ে উঠছে। অবহিত পাঠক জানেন, ইয়েটসের *Crossways* পর্যায়ের ‘The Falling of the leaves’ এবং ‘Ephemera’ কবিতার ক্লাস্ত নির্বেদ এবং অনন্তের অভিমুখে অনিশ্চিত প্রস্থান-ভূমির কথা জীবনানন্দে আছে। কিন্তু সময়ের সঙ্গে অভিযোজনের স্বাভাবিকতার ভিতর দিয়ে স্বলোকে উত্তরণের ইঙ্গিত শেক্সপীয়র থেকেই এসেছে তাতে সন্দেহ নেই।

শুধু উত্তরণের উন্মীলিত স্তরপর্যায় নয়, এক অদ্ভুত সময়-চেতনা জীবনানন্দে আছে। তিনি এক ধরণের পথচারী, ভিখারী কিংবা নির্বোধের মুখে আশ্চর্য প্রজ্ঞার কথা বসিয়ে গিয়েছেন। এখানেও শেক্সপীয়র তাঁর প্রদর্শক। প্রসঙ্গ ছুঁয়ে পাঠকের মনে পড়বে মিজ, ইয়েটস, রিলকে অথবা ইঙ্গমার বের্গমানে হঠাৎ উড়ে এসে জুড়ে-বসা নির্ধন পথচারীর সার্থক স্পর্ধা, অথবা ভিক্ষুকের নিদাকণ কাণ্ডজ্ঞান। ধ্রুি বের্গার্স-এর সঙ্গে আপাতসাম্যজ্যে অর্থময় লঘু মুহূর্তের ‘আধো আইবুড়ো ভিখারী’, সময় নিয়ে যে প্রবল দার্শনিকতা করে তাদের সঙ্গে প্রকৃত সাদৃশ্য অ্যাক্স ইউ লাইক ইট-এর সেই motley fool— যার মনে হয়েছে :

‘It is ten o’clock ;

Thus we may see’, quoth he ‘how the world wags :

’Tis but an hour ago, since it was nine ;

And after one hour more ’twill be eleven ;

And so, from hour to hour, we ripe and ripe,

And then, from hour to hour we rot and rot.

And thereby hangs a tale’.

(II/vii)

এবং কীং লীয়রের সেই নির্বোধ যে বোঝে

Fortune, that arrant whore,

Ne’er turns the key to the poor.

(II/vi)

আর তাই জানে সে

Must make content with the fortunes fit

Though the rain it raineth every day

আধো আইবুড়ো ভিখারীরা বোঝে :

ভিখারীকে একটি পয়সা দিতে ভাস্কর ভাস্ক-বৌ সকলে নারাজ ।

বলে তারা রামছাগলের মতো কুণ্ড দাড়ি নেড়ে

একবার চোখ মেলে মেয়েটির দিকে

অমুভব করে নিল এইখানে চায়ের আমেজে

নামায়েছে তারা এই শাকচূষিকে ।

এ মেয়েটি হাঁস ছিল একদিন হয়তো বা, এখন হয়েছে হাঁসহাঁস ।

দেখে তারা তুড়ি দিয়ে বার করে করে দিল আবেক গেলাস :

‘আমাদের সোনারূপো নেই, তবু আমরা কে কার ক্রীতদাস ।’

এবং এরাই ‘জীবনকে আরো স্থির, সাধুভাবে ব্যবহার করে নিতে’ গিয়ে
‘পৃথিবীর জায় অজায়’ এবং মাহুষের মৃত্যুর বিষয়ে গবেষণা ক’রে অভঃপর
কালোত্তীর্ণ পরিণতিতে উপনীত হয়েছে । সাতটি তারার তিমিরের ‘কবিতা’
নামক কবিতাটিতে এই কথাটিকে তিনি মস্তের মতন বাজিয়ে দিচ্ছেন :

বানরী ছাগল নিয়ে যে ভিক্ষুক প্রতারিত রাজপথে ফেরে—

আজলায় স্থির শাস্ত সলিলের অঙ্ককারে— খুঁজে পায় জিজ্ঞাসার মানে ।

স্বতরাং জীবনানন্দের সময়চেতনা অনন্তের বোধে সমীকৃত । শেঙ্গপীয়র
যেখানে সময়ের চোরাবালির ভিতর নিস্তরু চৌর্যবৃত্তি দেখে বলেছেন :

Ah ! yet doth beauty, like a dial-hand.

Steal from his figure, ‘and no pace perceiv’d. (Sonnet 104)

জীবনানন্দ, জানি না সেজানের সেই সিখ্যাত ছবির সাদৃশ্যে কিনা, দেখেছেন :

ওই দিকে সৃষ্টি যেন উষঃ স্থির প্রেমের বিষয়

প্রিয়ের হাতের মতো লেগে আছে ঘড়ির সময় ভুলে গিয়ে

আকাশের প্রসারিত হাতের ভিতরে । (‘আবহমান’, শ্রেষ্ঠ কবিতা)

এবং অমুভব করেছেন :

অনেক মুহূর্ত আমি ক্ষয়

করে ফেলে বুঝেছি সময়

যদিও অনন্ত, তবু প্রেম সে অনন্ত নিয়ে নয় ।

তবুও তোমাকে ভালোবেসে

মুহূর্তের মধ্যে ফিরে এসে

বুঝেছি অকূলে জেগে রয় :

ঘড়ির সময়ে আর মহাকালে যেখানেই রাখি এ-হৃদয় । (‘রাত্রিদিন’, ঐ)

শেক্সপীয়রকে অবলম্বন ক’রে জীবনানন্দের এই আবিষ্কার, অগ্রেয় ও প্রেমকে তুল্যমূল্য দিয়ে ‘জয়জয়ন্তীর সেই সূর্য’কে জানা যাকে ‘শত শত রূপান্তর ভেঙে’ পেতে হয় , এবং এই উপলব্ধি যে :

অন্ধকারে সব চেয়ে সেশরণ ভালো :

যে-প্রেম জ্ঞানের থেকে পেয়েছে গভীরভাবে আলো ।

(‘যতদিন পৃথিবীতে’, বেলা অবেলা কালবেলা)

সন্দেহ নেই, জীবনানন্দ তাঁর পরবর্তী বাংলা কবিতায় সবচেয়ে অপব্যবহৃত প্রতিভা। কোথাও কোথাও চল্লিশ পঞ্চাশের কোনো কোনো কবির শেক্সপীয়রের সনেট তর্জমায় একরকম কমনীয় একাগ্রতাগুণ দেখা যাচ্ছে, সেটি আশার কথা। এই সূত্রে মণীন্দ্র রায় অনূদিত ‘শেক্সপীয়রের সনেট পঞ্চাশ’ (১৩৭০) উল্লেখযোগ্য। আবার যদি কোনো তরুণ কবি মের্টারলিন্কে কঠে শেক্সপীয়রীয় বস্তুবিশ্বকে তিরস্কার করেন সেটি এই কারণেই আশাগ্রস্ত যে তা শেক্সপীয়রকে মূল্যায়ন ক’রে নব্য প্রতীক-প্রস্থানের সম্ভাবনায় আভ্যময়। দীপিত হবার আরো একটি কারণ আছে। জীবনানন্দ যাকে ভবিষ্যৎকথন ক’রে গিয়েছিলেন ‘কবিতায় নাট্য’ : ‘ইতিপূর্বে গিরিশচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ যা দিয়েছেন তার চেয়ে বেশি দেশী ও গ্রীক (কারো হাতে) ও বেশি শেক্সপীয়রীয় (অপরদের হাতে — কিন্তু নতুন, জটিল সময়ের সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র শ্রী ধারণ করে) বাংলাদেশে খুব শিগগির না হলেও সৃষ্টি হবে একদিন ; কেবলই খণ্ড কবিতার সিদ্ধি নিয়ে দূরতর ভবিষ্যৎ তৃপ্ত হয়ে থাকবে বলে মনে হয় না।’ সেই দূরতর ভবিষ্যৎ এখনো আসেনি, খণ্ড কবিতার ক্লাস্তি থেকে নিষ্কমণের আর্তি এখনো দেখা যায়নি , কিন্তু খণ্ডকবিতায় কৌণিক ‘মময়তার কিছু নকশা এরি মধ্যে পাওয়া যাচ্ছে যা সংলাপিকার লক্ষণাঙ্কিত। কিছু স্বগত সংলাপিকাও যে পাওয়া যাচ্ছে না এমন নয়। এবং আধুনিক বাংলা কাব্য-ভাবনায় সেই আত্মনাট্যের মুদ্রাটুকুও রবীন্দ্রনাথ, জীবনানন্দ এবং ‘ইংল্যান্ডের দিকপ্রান্তের কবির’ বিমিশ্র উপহার।

ব্রেকের স্বভাব ও কবিস্বভাব

যীশু হাত বাড়িয়ে বললেন : 'তোমাদের মধ্যে কে আছে, যে ঐ গর্তের মধ্যে নেমে গিয়ে হারানো মেষশাবকটিকে তুলে আনবে ? তোমাদের মধ্যে কি কেউই নেই ?'

—বাইবেল

'ছবি ও গানে, শিল্পে ও জীবনে মধ্যযুগের জেগে ওঠার নামই রোমান্টিকতা। কিন্তু রোমান্টিক কবিতার জন্ম তো যীশুর ধর্মে ; যীশুর রক্তের মধ্য থেকে যে-আগুনঝরি ফুল ফুটে উঠল, তারই নাম রোমান্টিক কবিতা।'

—হাইনে

মার্গারেট মার্শালের *The Subtle Knot* বইখানি হাতে এসেছে। বইটির বিষয়, এক কথায় সতরো শতকের ধর্মবিশ্বাসী মানুষের সন্দেহবাদ। কিংবা বলা যায় ঐ শতাব্দীর মনন-প্রণেতা কয়েকজন ভাবুক মানুষের ভাবনা বিশ্লেষণ ক'রে শ্রীমতী মার্শাল স্বাভাবিক যুক্তিসম্মত ধ'রে আধুনিক যুগের প্রসঙ্গে অববোধন করেছেন। একান্ত মানবিক ও অমিশ্র আধ্যাত্মিক চৈতন্য কখনোই সেতুসাধ্য কিনা, এই প্রশ্নের আঘাতে সেই মনীষীদের রচনাবলী বিচলিত। জোসেফ গ্র্যানভিলের *Scepisis Scientifica* (লণ্ডন, ১৬৬৫) থেকে একটি প্রাসঙ্গিক জিজ্ঞাসা এখানে আবার উত্থাপিত হলো :

'স্বর্গত প্লেটো ব'লে গেছেন যে মানুষ প্রকৃতির একটি বৃত্ত ; উপরের দিকে বিস্তৃত বুদ্ধি বা শুদ্ধস্বের খেলা, নীচের ভূমণ্ডলে মানুষের শারীরিক অস্তিত্ব। এই দুটি ভাগ যে একেবারেই দ্বিধানির্দিষ্ট, এ-কথা দিনের আলোর মতো স্পষ্ট। কিন্তু কি ক'রে ঐ চিরায় অংশের সঙ্গে এই মূর্খ অংশ মিলবে, ভেবে পাই না। কোন্ সিমেন্টে স্বর্গ আর মাটিকে জোড়া লাগাবে, আলো আর অন্ধকারের মতো চিরস্বতন্ত্র দুটি নিয়মকে ? এই সমস্তার বোধহয় কখনো কোনো সমাধা নেই। কি ক'রে একটি ভাবনা মার্বেলের প্রতিমূর্তির সঙ্গে সংলগ্ন হতে পারে, কিংবা সূর্যরশ্মি একতাল কাদার সঙ্গে ?'

বলা বাহুল্য, এই দুশ্চিন্তা শুধু প্লেটোনিক নয়, আস্তর্জাতিক। উপনিষদে এ-সম্পর্কে যে-কথা বলা হয়েছে তা অনেকটা স্বতঃসিদ্ধান্তের মতোই ব'লে দেওয়া হয়েছে, এমন-কি কোনো দ্বন্দ্ব উত্থাপনের সুযোগও সেখানে দেওয়া হয়নি :

শ্রেয়স্ চশ্রেয়স্ মহশ্চমেতঃ তৌ সম্পরীত্য বিবিনক্তি ধীরঃ ।

শ্রেয়ো হি ধীরোহভি প্রেয়সো বৃগীতে প্রেয়ো মন্দো যোগক্ষেমাদ বৃগীতে ॥

—কঠোপনিষৎ । দ্বিতীয় বঙ্গী

স্বল্পবুদ্ধি ব্যক্তি প্রায়কেই গ্রহণ করেন, এ-কথা বললে সমস্ত সমস্তার লঘুকরণ হলেও সমাধান হয় কিনা— ব্লেক আধুনিক ও প্রাচীন সময়ের মধ্যে এই প্রশ্নের পৌরোহিত্য করেছিলেন। এই প্রশ্নের অমুষ্কঙ্কে তাঁর জীবন কেঁপে উঠেছিল এবং তাঁর কবিতা একই আলোড়নের সঙ্গে সমারস্।

দেহাশ্রিতত্বের জিজ্ঞাসা বেয়ে ব্লেকের কাছে সেই কথাটাই বড়ো হয়ে উঠেছিল, গ্যোটে সম্বন্ধে কার্লাইল যে-কথা তুলেছিলেন, অর্থাৎ তুলতে বাধ্য হয়েছিলেন : ‘গ্যোটে মানুষ হিসেবে কিরকম? ভিতর থেকে তিনি কেমন মানুষ?’ টমাস বাটস ব্লেককে লিখেছিলেন : ‘তুমি বড়ো শিল্পী বা বড়ো কবি হবে কিনা জানি না, কিন্তু তুমি যে একজন মহত্তর মানুষ হবে এ-কথা নিঃসন্দেহে ব’লে দিতে পারি।’ ব্লেক এর উত্তরে একটি কথাই জোর দিয়ে বলেছিলেন : ‘ভবিষ্যতে আমি ধর্ম ও প্রপন্ন্যতির একজন সবল সমর্থক হব।’ এই ধর্মও তাঁর কাছে কোনো অমুশাসনের দোয়াত্যা নয়, ল্যাটিন প্রতিশব্দ ‘forma’ বা রূপকল্পের অর্থে প্রাণদ শক্তি।

ব্লেকের বিষয় হলো সমগ্র মানুষ, সম্পূর্ণ মানুষ; তার জন্ম, তার প্রাণময় ও মৃত্যুময় জীবন এবং পুনর্জন্ম। মানুষের বিনিঃশেষ ধাতুরূপ ও ঈঙ্গিত শিল্পরূপের মধ্যে অননুদিত দূরত্বের যন্ত্রণা ও মানবিকতার পুনর্বিচার— ব্লেকের স্থায়ী বেদনা এখানেই বারবার ঘুরে ঘুরে এসেছে। ‘The subtle knot that makes us man’ কথাটা প্রথম পর্যাপ্ত চতুরালির সঙ্গে বলেছিলেন ডান্। মৃত্যুর অনিবার্যতা ও সৃষ্টির অর্থহীনতা ডানের কাছে পরিচিত দুঃস্বপ্নের মতো দেখা দিয়েছিল। মানুষ সেই দারুণ দোটানায় নিতান্ত এক করুণাম্পদ জীবমাত্র, যুক্তি ও বিশ্বাসের সমীকরণে যার করুণ আগ্রহ নিয়োজিত। ডান্ শেষ পর্যন্ত মানুষের কান্নায় যতোটা কঁদেছিলেন, যতোখানি সাড়া দিয়েছিলেন, মানুষের মানবিক উপাদানে তার এক কণাও ভরসা স্থাপন করতে পারেননি। তাঁর শেষজীবনের প্রার্থনা-পদাবলীতে তাই একরকম স্তম্ভর ও শোচনীয় অধ্যাত্ম বিধুরতা ফুটে উঠেছিল, সমগ্র বিশ্বসাহিত্যে যার একমাত্র তুলনাস্থল শেষবয়সের বিছাপতি।

ডান্ থেকে দাস্তের কাছে ফিরলেও একজন মানুষ যতোটা বিস্মিত হবেন, সেই পরিমাণে তিনি কখনোই আশাবিত হতে পারবেন না। দাস্তে যে-টমাস অ্যাকুয়ানাসকে গুরু হিসেবে বরণ ক’রে নিয়েছিলেন তাঁর মধ্যেও বৈষ্ণব ধর্মের ঈশ্বর-মানুষের পৌনঃপুনিক নিত্যলীলার প্রসঙ্গ প্রতিশ্রুতি নেই, আছে নিষ্ঠুর বিচারকের আকস্মিক সম্মতিদান। জগৎ বা জীবন বিশ্বময়ের বুক থেকে এসে

ঠারই বুকে ফিরে যাচ্ছে, প্রত্যেক মানুষও ফিরে যেতে পারে, কিন্তু সে ফিরবার সুযোগ মাত্র একবারের জন্ত পাবে, তার বেশি নয় ! ঐ একবারের শীর্ণ সুযোগের ভিতরেই তাকে তার মানবজীবনকে আধ্যাত্মিক জীবনের জন্তে নিঃশেষে নিবেদন ক'রে দিতে হবে— টমাস অ্যাকুয়ানাস মানুষের সদগতির (*sublimation*) জন্তে এই নির্দেশই দিয়েছিলেন । দাস্তেও প্রথম থেকেই একজন সংশোধিত মানুষকে ভালোবাসতে চেয়েছিলেন এবং মানুষ ও ভগবানের মাঝখানের ব্যবধানের ঘোরানো সিঁড়িগুলি যেনে নিয়েছিলেন ।

মিলটনের কাছে মানুষের পতন কিংবা আত্মার ট্র্যাজেডি ব্যক্তিগত বিষয় হয়েই এসেছিল, তার জলন্ত প্রমাণ তাঁর রচনার পথ ও পরিণতি *Samson Agonistes*-এর প্রথম দুই ছত্রের সঙ্গে 'On His Blindness' সনেটের যে-সাদৃশ্য আছে, তা অসাবধান পাঠকের চোখেও ধরা পড়বে । অথচ মিলটন এই সাদৃশ্যকেই রূপান্তরিত করবার জন্তে কলম ধরেছিলেন । ব্যক্তিগত মানুষের ট্র্যাজেডি তিনি স্বীকার করেননি, সব মানুষের বিপর্যয়ই তাঁর লক্ষ্যবিষয় ছিল । তিনি পাহাড়ের উপর উঠে গিয়ে চেয়েছিলেন মানুষমাত্রের উপরেই একটি নির্বিশেষ অধ্যাত্ম অস্ত্রোপচার হোক । তাঁর রাজনৈতিক রচনায় মানুষের অধিকারের প্রত্যাশাজ্ঞাপন সঙ্গেও নিছক একজন মানুষকে কখনোই সম্ভাবনা ও শক্তির বিচারে তিনি বিশ্বাস করেননি, দুর্বল ব'লে মমতা করেছিলেন ।

ব্লেক মানুষকে বিশ্বাস করেছিলেন, তার সবলতা-দুর্বলতা নিয়ে তাকে ভালোবেসেছিলেন । টমাস এ কেম্পিস্-কে পাঠ ক'রে রবীন্দ্রনাথের যে-অস্বস্তি হয়েছিল, ব্লেকের কাছেও সে-রকম অস্বস্তি হয়তো অবিদিত ছিল না । জীবন-দেবতা যীশুকে অহমসরণ ক'রে সমস্ত জীবনকে বিবিক্ত নীরস্ত শাস্ত বসে পরিণত করার চেয়ে সমগ্র জীবনে যীশুর প্রতিসরণই তিনি কামনা করেছিলেন । মিলটন চেয়েছিলেন :

'To justify the ways of God to men.'

ব্লেক নিশ্চয়ই চেয়েছিলেন :

'To justify the ways of men to God.'

The Book of Urizen থেকে ব্লেকের এই আকাঙ্ক্ষার মূর্তবোধ লক্ষ্য করা যেতে পারে । চিরন্তন দেবতাদের সংঘ থেকে একজন আদিম পুরোহিত নিজেই বিচ্ছিন্ন ক'রে নিলেন । ইউরিজেন ব'লে এই পুরোহিতের আত্মচিন্তার পটভূমি অপার শূন্য । দ্বন্দ্ব ও বিক্ষোভে আত্মসন্ধিগ্ন এই পুরোহিত প্রত্যেক দেবতার

জন্ম নির্দিষ্ট একটি সর্বজনীন সমতান বা স্থানিয়মকে অবিশ্বাস করলেন। তিনি বললেন প্রত্যেক দেবতার এক নিজস্ব জগৎ আছে যার নিজস্ব নিয়ম থাকা উচিত :

one command, one joy, one desire,
one curse, one weight, one measure
one King, one God, one law.

—দ্বিতীয় অংশ, ৪৭-৫৯ ছত্র

চিরন্তন দেবতারা স্বভাবতই ইউরিজেনকে সহ করতে না পেরে নির্বাসন দিলেন। আগুন ঝড় ও রক্তের নানা পরীক্ষায় ইউরিজেন কালাতিপাত করতে লাগলেন। তাঁর সেই বিচ্ছিন্ন চিন্তার ভিতরে মানুষের জগৎ সৃচিত হলো একদিন। সৃষ্টির পথ ক্রমবিভাজিত। ইউরিজেনের মধ্য থেকে লস্ (Time) ও এনিথার্মন্ (Space)—এই দুজন মানব-মানবী এলেন। এনিথার্মনকে স্থানবানের কথা মতো ‘Universal or typical woman’ বললে অনেক কথাই বাকি থেকে যায়। তিনি লস্ থেকে নিজেকে বিচ্ছিন্ন ক’রে নিলেন, এবং এইভাবে সমস্ত সৃষ্টি ‘চিরন্তন থেকে বিস্ফিষ্ট’ (‘rent from Eternity’) হতে লাগল। এই বিচ্ছিন্নতা এত নিদারুণ যে তার প্রাচীরের আড়াল থেকে ভালোবাসা নয়, দয়াই সম্ভব :

It is not love I bear to Enitharmon : It is Pity
She hath taken refuge in my bosom and I cannot cast her out

Four Zoas । প্রথম স্ক্যান্ড

এনিয়ন হলেন লস্ ও এনিথার্মনের জননী। তিনি একজন ছায়াময়ী নারী এবং বর্ষায়সী এই জননীর কান্না ব্লেকের পৌরাণিক কবিতাবলীর পশ্চাৎপট আচ্ছন্ন ক’রে আছে। *Four Zoas* নামে আখ্যায়িকায় মানুষের এই মৌল ঐক্য থেকে নির্বাসন ও পুনর্সৃষ্টির সংকেত আছে। ইউরিজেন বিবেকী বুদ্ধি, উর্থোনা বা লস্ সত্ত্বশক্তি, লুভাহ্ সংরাগ এবং থার্মেস্ শরীরী শক্তির প্রতীক—প্রত্যেকে পারস্পরিক সংহতির কাজে লাগতে পারলেই মানুষের পথের অনিশ্চিতি কেটে যাবে। স্থাইডেনবোর্গ ও ব্যোহমের ধারণা, বিশেষত দ্বিতীয় জনের যন্ত্রণাময় আত্মসন্ধান ও বিশ্বচেতনার’ বোধ থেকেই ব্লেকের এই পৌরাণিক

১ The works of Jacob Boehme । চার খণ্ডে অসম্পূর্ণ ইংরেজি অনুবাদ । প্রকাশ : ১৭৬৪-৮১, লণ্ডন ; প্রথম খণ্ড দ্রষ্টব্য ।

চেতনার আভাস এসেছিল। বোহমে লিখেছিলেন ‘আমার মধ্যে আমি তিনটি জগৎ খুঁজে পেলাম। একটি জ্যোতির্বিদ্য, আরেকটি অগ্নিময়, নারকীয় ; সর্বশেষ জগৎটি হলো ঐ দুই অন্তর্মুখী এবং আত্মিক স্তরেরই বহির্জাত রূপ মাত্র। তখন আমি বুঝলাম মন্দ-ভালোর মধ্যে কী অভিন্ন শক্তি আছে ; দুয়েরই অব্যর্থতা বুঝতে পেরে অনন্তের জঠর থেকে নিষ্কাশ্ত নানাজন্মের রহস্য আমি বুঝতে শিখলাম’— ব্লেকের মধ্যে সারাজীবন ধরে এই কথাগুলির অন্বেষণ আছে। সেমেটিক পুরাণগুলির সঙ্গে ব্লেকের ঘনিষ্ঠতা যে নিতান্ত প্রাথমিক ছিল না, তা বোঝা যায় মিশরীয় সৃষ্টিতত্ত্বে উল্লিখিত সর্বনির্মাতা রা-আতুমের শূকরাতর আত্মবিভক্ত অস্তিত্বের সঙ্গে ইউরিজেনের পরিকল্পনায় বহুলাংশিক সাদৃশ্যে। তাঁর বিমিশ্র চেতনার সঙ্গে সবচেয়ে আত্মীয়তা বোধ হয় জালালুদ্দিন রুমী-র, যার ‘মসনভী’র দ্বিতীয় খণ্ডে পাপীদের স্বর্গ-অন্তর্ভুক্তি ছাড়াও ‘দিবান-ই সামস্-ই-তব্রিজ’ আছে একই সঙ্গে একক ও যৌথ মাহুষের কথা। ব্লেকের ‘All Religions are one’ মূলত সেই এক স্তরেই বাঁধা। ব্লেক রুমী থেকে খুব সম্ভব কিছু গ্রহণ করেননি, দুজনের মনের মিলের কথাই এখানে বলা হয়েছে। *Four Zoas*-এর অনেক আগে থেকেই ব্লেকের মনে আলো-অন্ধকারের যে-টানাপোড়েন চলেছিল, তার প্রতিলিখন থেকে বোঝা যাবে নিজের কথা বলবার জন্য বিভিন্ন পুরাণকে ব্লেক কিতাবে পরিবর্তিত করেছিলেন :

Then tell me, ‘what is the Material World, and what is it dead ?’
He, laughing, answer’d : ‘I will write a book on leaves of flowers,
If you will feed me on love-thoughts, and give me now and then
A cup of sparkling poetic fancies ; so, when I am tipsy,
I will sing to you to this soft lute, and show you all alive
The world, and every particle of dust breaths forth its joy.’

—*Europe—A Prophecy*

আমার মনে হয়, মিশরীয় পুরাণে মানবীয় নিয়তির অহুললেখক থথ্ (গ্রীক হার্মেস) ব’লে যে-দেবতাকে দেখি স্বর্গের বৃক্ষের পাতায় পাতায় প্রত্যেক মাহুষের জীবন লিখে রাখছেন— এখানে তিনিই প্রতিশ্রুতিবাক্যক হয়ে নতুন পোশাক প’রে দাঁড়িয়েছেন। প্রথমত, ব্লেকের জীবনের অগ্ন্যতম দ্বন্দ্ব— কবির সঙ্গে ভাবীকথকের দ্বন্দ্ব— এখানে ফুটেছে। দ্বিতীয়ত, প্রত্যেক ‘বিশেষ’ মাহুষের অন্তর্নিহিত যে-অপরিমিত আলো এবং প্রত্যেক ‘বিশেষ’ মাহুষের অন্তর্নিহিত যে-অপরিমিত আলো এবং প্রত্যেক ‘বিশেষ’ ধূলিকণায় বিশ্ববীক্ষণের যে-

সম্ভাবনা—এখানে ব্লেককে তাই চিত্তিত করেছে এবং এখানকার মতো একাধিকবার প্রচলিত হেলেনীয়, সেমেটিক ও খৃষ্টীয় ধর্ম-পুরাণের গৃহীত কাঠামোকে বদলাতে প্রবুদ্ধ করেছে। হুইটম্যানও অণুতম বালুকণা ও সর্ব-সাধারণের মধ্যে পূর্ণকে অল্পধাবন করেছিলেন। ব্লেকের ‘Memorable Fancy’ পর্যায়ের স্বরেলা গন্তরীতির সঙ্গে হুইটম্যানের কিছুটা স্বরসাম্য থাকলেও সমধর্মিতা ঠিক ছিল না, তার কারণ বিশেষীকরণের চেয়ে সাধারণীকরণেই তাঁর আগ্রহ ছিল। তাছাড়া অতীতের সঙ্গে বর্তমানের বিচ্ছেদ যেভাবে ‘Old Age Echoes’-এর মধ্যে ধ্বনিত হয়ে উঠেছে তা পৌরাণিক চিত্রকল্প ব্যবহারে হুইটম্যানকে উৎসাহিত করেনি।

‘নিরালা মাহুষের বেদনা’—চেস্টারটন কথাটা সম্ভবত কথাচ্ছলে বলেছিলেন। ব্লেক এই বেদনাকে জেনেছিলেন। নাস্তিক্য ইঙ্গিতে মাহুষের মধ্যে তা ‘Spectre’ হয়ে কাজ করে, যাকে ভ্রবীভূত ক’রে না দিতে পারলে শাস্তি নেই। অল্পদিক থেকে, বিচিত্র বিষয় মাহুষের রূপাবলী দেখতে ব্যগ্র ছিলেন ব’লেই ব্লেক চন্দ্রের রচনার ছবি এঁকে তার বিস্তৃত ব্যাখ্যা লিখেছিলেন, কেননা চন্দ্র, তাঁর ভাষায়, বিচিত্রকে বন্দনা করেছেন ও চিরস্তন (‘eternize’) ক’রে গেছেন। জেরেমি টেলারের মতো তাঁরও মননের একটি লক্ষ্য ছিল ‘To secure the persons’; অত্যাধা, বিচিত্রকে না দেখে নিজেকেই যিনি দেখেন ব্লেকের কাছে তিনি অন্ধ গড়নির্ণয়ের (‘ratio’) অপরাধে অপরাধী। হপ্‌কিন্সের ‘Singularity’ ব্লেকের চেতনা বহন করেছে। হপ্‌কিন্সের কবিতা আজকের পাঠকের কাছে সার্থক ছন্দোনিরীক্ষার নমুনা হিসেবেই সম্মানিত। কিন্তু সেই নিরীক্ষার আড়ালে তাঁর যে নিঃসঙ্গ ব্যক্তিত্ব কাজ করেছিল, সে-কথা আমরা ভুলে যাই। হপ্‌কিন্স, অন্তত সেই দিক থেকে, ব্লেক ও আজকের যুগবেদনার মধ্যে একটি যোজকের মতো কাজ করেছেন।

ব্লেকের প্রথম পর্বের রচনা *Songs of Innocence* ও *Songs of Experience*—একটি আরেকটির বিপ্রতীপ। প্রথমটিতে আছে প্রতিধ্বনিময় সবুজের ব্যঞ্জন, দ্বিতীয়টিতে ব্যঞ্জনহীন কাল্পনা; প্রথমটিতে শিশুর আনন্দ ও ধাত্মীয় প্রশান্তি, দ্বিতীয়টিতে শিশুর আনন্দেও ধাত্মীয় বিরক্তি। কিন্তু এই দুই বিপ্রতীপ কোণ ব্লেকের মনে পরস্পর সমান হয়ে তাঁর পরবর্তী রচনা তথা আধুনিক কবিতার সঙ্গে যোগসূত্রের মতো কাজ করেছে। ‘Contraries meet in one’ ব’লে ডান্‌ মাহুষের সম্পর্কে আশা ছেড়ে দিয়েছিলেন এবং তার জগ্রে অহুতপ্ত প্রার্থনা

কবিতা, ছবি ও গান ওঠে বা নামে তার উপরে। মানুষের প্রাথমিক অবস্থায় ছিল শুধু শিল্প, প্রজ্ঞা আর বিজ্ঞান।' রেকের অমিত্রাক্ষর ছন্দ তাঁর স্বভাবের সঙ্গে সম্পূর্ণ সুরম্য। দ্বিপদী রচনায় আশ্চর্য সফল রেক্‌ আয়তনিক রচনায় অনেক কথা বলেছেন, কিন্তু তাঁর যুগে কবিপ্রসিদ্ধির রূপবদ্ধ 'সনেট' সম্ভবত একটিও লেখেননি, তার কারণ বোধ হয় এই যে, তিনি তাঁর অনেক বক্তব্য সংকুচিত ক'রে সুরম্য হতে রাজি নন। রেকের কবিতা তাঁর জীবনের ধারাবাহিক আত্মবিবরণী। অনেক সময়ে কোনো চিঠি লিখতে গিয়ে কবিতা সেই চিঠির মধ্য থেকে হঠাৎ বেরিয়ে এসেছে। সেদিক দিয়ে দেখলে তাঁর কবিতাও পত্রধর্মী, কেননা সেখানে চিঠির বর্ণনাগুণ ও প্রত্যক্ষতা দুয়েরই প্রাচুর্য।

'লিরিক' থেকে তাঁর বিবর্তন 'লিটারারি এপিকে'র রূপবৈচিত্র্যে এবং তাঁর এই রূপান্তর তাঁকে বুঝবার সহায়তা করে। রূপকল্পের ঐ পার্থক্য মাত্রাগত, কেননা 'ব্যক্তিগত' রেকই আপ্রাণ নিজের সঙ্গে যুঝে নৈব্যক্তিক হয়ে উঠেছিলেন। তাঁর *Book of Thel* (১৭৮২) থেকে *The Ghost of Abel* (১৮২২)—দীর্ঘ তেত্রিশ বছর এই অস্তিত্বের পরিচয় রক্তাক্ত মানচিত্রের মতো তিনি এঁকে গিয়েছেন। নিজেকে ও সব মানুষকে দেখতে চাওয়ার আলোয় তাঁর কাছে প্রকৃতিবিশ্বও মানুষের মূর্তিগ্রহ করেছে; আবার সেই প্রকৃতিকেই তিনি অজস্রবার তাঁর রচনায় লালিত ক'রে মানুষকে তার স্বাশ্রয়ী শিল্পচৈতন্যে জেগে উঠতে বলেছেন। ওয়ার্ডসওয়ার্থ প্রকৃতিকে আশ্রয় ক'রে পরা-প্রকৃতির যে-নভোমণ্ডলে পৌঁছেছিলেন রেক থেকে তার অবস্থান দূরে নয় :

Life, I repeat, is energy of love
Divine or human, exercised in pain,
In strife, in tribulation ; and ordained,
If so approved and sanctified to pass,
Through shades and silent race, to endless joy.

—*The Pastor* । পঞ্চম সর্গ

রেক মানব-প্রকৃতিকে অবলম্বন ক'রে এই একই জায়গায় পৌঁছেছিলেন :

All Human Forms identified, even Tree, Metal,
Earth and Stone ; all
Human Forms identified, living, going forth and returning wearied
Into the Planetary lives of Years, Months, Days and Hours ;
reposing

And then awaking into His bosom in the life or Immortality.
And I heard the name of their Emanations ; they are named
Jerusalem.

—Jerusalem-এর সর্বশেষ অংশ

বাইবেলের একদিকে Job-এর সংঘাতময় আত্মসমীক্ষা, অত্মদিকে ঈশ্বরের
সঙ্গে মানুষের সন্ধি ‘Covenant’ বা আনন্দময় গ্রন্থিবন্ধনী। ব্লেক পাপ এবং
প্রেম—এই দুটি পরশপাথরেই ব্যক্তি ও বিশ্বময়কে পরীক্ষা ক’রে নিয়েছিলেন।
কোলরিজের অপ্রাকৃত অনিশ্চিত, ব্লেকের অপ্রাকৃত অনন্ত। এবং ব্লেক প্রাত্যহিক
ও মানবিক প্রয়োজনে সেই পরা-প্রকৃতকে ব্যবহার করেছেন। ওল্ড টেস্টামেন্টের
প্রসঙ্গে শুধু সেই বিশ্বয়ন্তরু ছোটো মেয়েটির প্রথম প্রশ্ন ছিল ‘মা, ঈশ্বর কি তখন
থেকে আর বাড়েননি, একটুও বাড়েননি?’ ব্লেক এই প্রশ্নটিকেই যেন মেনে
নিয়ে বললেন :

God becomes as we are, that we may be as he is.

—There is no Natural Religion-এর প্রথম অংশের সিদ্ধান্ত
এবং বিশ্বাস করলেন যে :

As All men are alike in outward form, so (and with the same
infinite variety) all are alike in the poetic genius.

No man can think, write, or speak from his heart, but he
must intend truth. Thus all sects of Philosophy are from the
Poetic Genius, adapted to the weakness of every individual.

— All Religions are One থেকে দ্বিতীয় ও তৃতীয় সূত্র

এই নিখিল কবিপ্রতিভার অংশীদার মানুষ ও ঈশ্বর, বিচ্ছিন্ন মানুষ ও সমাহৃত
মানুষ। ধর্ম ও সভ্যতা, ভাবনা ও মূল্যবোধ সবই এই সৃজনী কবিপ্রতিভার
উৎসারণ—নইলে ব্লেক কিছুই মেনে নেবেন না। জীবনদেবতা যীশু শেষ পর্যন্ত
তাঁর কাছে একজন অনগ্র শিল্পশিক্ষক। ‘Surface Man’-এর পর্দা খুলে আত্ম-
আবিষ্কৃতি—এদিক দিয়ে হয়তো তাঁকে মিস্টিক বলতে পারি ; কিন্তু খ্রীষ্টিয়বিন্দ
অধিক ও এলুমিনিয় জগতে অথবা বৈদিক স্তোত্রের নীলিমায় যে-মরমী
অতীন্দ্রিয়তা আবিষ্কার করেছিলেন, ব্লেক সেই ধ্রুপদী জগতের ঘনিষ্ঠ অধিবাসী
নন। রোমান্টিক ও মিস্টিক—এই দুই ভাবমেরুর মাঝখানে যে অবিজিত
উপত্যকা আছে ব’লে আমরা অনেক সময় মনে করি, ব্লেকের জীবন ও কবিতা
সেই গৃহীত ব্যবধান অতিক্রম ক’রে গিয়েছিল। ‘All that lives is holy’—

এই কথাটি উচ্চারণ করবার জন্ত তিনি নচিকেতার মতো। যুত্মার সীমান্ত পৰ্যন্ত গিয়েছিলেন। স্বৰ্গের যান্ত্ৰিক সহজ শাস্তিতে সন্দিগ্ধ তাঁর ইউৰিজেনের হাতে পৃথিবী স্বন্দ ও বিচ্ছিন্নতার রাজ্য হয়ে উঠেছিল ; তিনি নিজে আবার সমস্ত বিৰুদ্ধ ও স্বতন্ত্রকে মৌলস্বৰ্গে নিয়ে গেলেন, যেখানে এক ও অনেকের মিলনে রচিত পরিণত শাস্তির ছবি আছে। দেবদূতদের সম্মেলক গান সেখানে শোনা যাচ্ছে :

The Elohim of the Heaven swore vengeance for sin, Then
Thou stoodst't

Forth, O Elohim Jehovah, in the midst of the Darkness of
The oath, All clothed.

In Thy covenant of the Forgiveness of sins. Death, O Holy !
Is this Brotherhood ?

The Elohim saw their oath, Eternal Fire : they rolled apart,
trembling, over The

Mercy seat, each in his station fixt in the firmament by Peace,
Brotherhood and Love.

—*The Ghost of Abel*

শিল্পাচার্য শিলার

দ্বিশতবার্ষিকী ১৭৫২-১৯৫২

জন্মনিতে শিলাবের জন্ম। সেই জন্মদিন আজ থেকে দু-শো বছর আগে, ১০ই নভেম্বর। কিন্তু আজও তাঁর জন্মভূমিতে তিনি অশ্রুতম একজন সমকালীন কবি। এর কারণ স্পষ্ট। বিভক্ত জর্মনির ভগ্নহৃদয় শুধু বার্লিনের দিকে তাকালেই তো চোখে পড়ে। এই নগরের দুই অংশে আজ সব-কিছুই দ্বিধাদীর্ণ। মূল্যবিশ্বাস, শাসনপ্রথা, খবরের কাগজ, নীতিমূল্য—এক অংশ থেকে আর এক অংশ সব দিক থেকেই বিভিন্ন, বিচ্ছিন্ন। এ গুর মুখ দেখলে চমকে ওঠে, আর হৃয়ের মধ্যে আরোপিত ভেদরেখা সম্পর্কে সচেতন হয়ে ওঠে। কিন্তু অনিশ্চিতভাগ্য দুটি ভগ্নাংশের অতলে একটি অভিন্ন হৃদয়ের মতো ভূগর্ভস্থ জলসরবরাহব্যবস্থা। পরস্পরবিপ্লিষ্ট দুই জর্মনির ভিতরে ভিতরে কি আজ একই স্বপ্ন, একটিই এষণা? শিলাবের রচনায় সেই স্বপ্নেষণা যতো সহজে আশ্রয় পায়, এমন বোধ হয় আর কোনো তদ্বন্দীয় কবিতে নয়। বলা বাহুল্য, কোনো প্রকটিত জাতীয়তাবোধের প্রতিনিধিত্ব এই লোকপ্রিয়তার হেতু নয়। রবীন্দ্রনাথের মতোই, শিলাবের ‘স্বদেশে’র মূলে বিশ্বজগৎ বিধৃত হয়ে আছে। আর সেই বিস্তীর্ণ স্বাদেশিকতার লক্ষ্য হলো সর্বমানুষের মুক্তিকামনা। শিলাবের অধিকাংশ রচনার নায়ক হলো সৈনিক। এবং তাঁর যাবতীয় রচনার মূলসূত্রটি মুক্তির স।

‘ভিল্‌হেল্ম টেল’ নাটকের শেষ পংক্তিটি লক্ষ্য করলেই উপরের কথাটি বিশদ হতে পারবে। স্নাইৎসারল্যাণ্ডের বিপ্লবনায়কের অপূর্ব এই আলেখ্য যখন চিত্রিত হয়ে গেছে, পাহাড় থেকে গাঁন ভেসে আসছে, ‘স্নাইৎসারল্যাণ্ডের মুক্ত নারীর সঙ্গে মুক্ত পুরুষের’ সেই মিলনমুহুর্তে রুডেন্‌ৎস ব’লে উঠল—

‘আজ থেকে আমার সমস্ত ভূতা সম্পূর্ণ স্বাধীন’

প্রসঙ্গ থেকে ছিন্ন ক’রে নিলে এই ছত্রটি শুধু কবিত্বহীন নয়, নাটকের পক্ষেই অবাস্তবীয়। কিন্তু সব মিলিয়ে সর্বাঙ্গীণ স্বাধীনতার যে-ব্যঙ্গনা এই কাব্যনাট্যে ছড়িয়ে আছে, এই বিবৃতি তারই অন্তর্ভুক্ত, তারই সম্পূরক। ‘পিকোলোমিনি’ নাটকের অনুবাদ করতে গিয়ে কোলরিজ শিলাবের বিশেষ এক ধরণের নাটকের সঙ্গে শেক্সপীয়রীয় ঐতিহাসিক নাট্যবৃত্তের তুলনা করেছিলেন। সেক্ষেত্রে

গঠনশিল্পগত মন্থরতার কথাই কোলরিজ বলতে চেয়েছিলেন। কথাটাকে যদি যৌক্তিক সিদ্ধান্তে নিয়ে যাওয়া হয় তাহলে বোঝা যাবে, ইতিহাসের মধ্য থেকে মুক্তিসংগ্রামী মানুষের আকাজক্ষা ও প্রতিষ্ঠা ফুটিয়ে তোলা শিলারের সমগ্র জীবনের লক্ষ্য ছিল। ইতিহাসের ভিতর থেকে মানবাত্মার এই অব্যবহিত উন্মোচন তিনি যেভাবে এঁকে গিয়েছেন তার উন্নত ভাবগাম রবীন্দ্রনাথের ‘মুক্তধারা’ নাটকের সঙ্গেই তুলনীয়। ‘কালান্তর’ অথবা ‘সভ্যতার সংকটে’র মতো ঋজুবাক সাবধানবার্তা তিনিও শুনিয়েছেন : ‘আর সমস্ত যেমন, মানুষের সন্তাও তেমনি ইচ্ছাশক্তিতে মণ্ডিত। স্বতরাং, সেই কাষণেই শক্তির স্বেচ্ছাচারের মতো মানুষের পক্ষে এমন অনপনয়ে কলঙ্কের আর কিছুই নেই। শক্তি দিয়ে যে আমাদের হানে, সে মনুষ্যত্বব্যাপারের উপরেই অনাস্থাকুটিল। কাপুরুষের মতো যদি কেউ তার কাছে মাথা নত করে, তবে সেও তার মনুষ্যত্ব জলাঞ্জলি দিয়ে ফেলে।’^১

তাঁর এই বলিষ্ঠ ইতিহাস-প্রাণনা যে তাঁর অল্পব্রতী থিয়োডোর কোর্ন অথবা হারওয়য়েম-এর মতো শীর্ণচেতা নয়, সেটি বোঝাতে গিয়ে একজন লেখক প্রথমোক্ত জনের কাছে লেখা শিলারের চিঠি থেকে একটি অমূল্য অংশ উদ্ধৃত করেছেন—

‘তোমরা জর্মেনেরা মিথ্যেই নিজেদের নিয়ে একটা জাতি গড়তে চাইছ। তার পরিবর্তে বরং তোমরা স্বাধীনতার মানুষ হতে চেষ্টা করো। সেটাই সহজ হবে।’^২

যা স্বদেশের সংস্কারের পক্ষে সবচেয়ে কঠিন, সেই মানবীয় মুক্তিকে তিনি সবচেয়ে সহজ তত্ত্ব বললেন। বন্ধন আছে, তা থেকে মুক্ত হতে হবে আরও মুক্ত হতে হবে, এবং তার পরে আরও। তাঁর নন্দনতত্ত্বেও এই ক্রমমুক্তির আনুগত্য সঞ্চারিত হয়ে গেছে।

শিলার স্বচ্ছ ক’রে সব কথা বুঝে উঠতে পারেননি, এ-রকম অভিযোগ করলেও ক্রোচে তাঁর প্রাসঙ্গিক চিন্তাধারণার যে-সারসংকলন করেছেন, সেটি তাৎপর্যপূর্ণ : ‘খেলা কথাটা বলতে গিয়ে spiel-এর মতো একটা অসংলগ্ন শব্দ শিলার ব্যবহার করেছেন। তিনি এর সাহায্যে সাধারণ খেলাধুলো বোঝাতে চাননি, অথবা কোনো বাস্তবিক আমোদকৌতুকও নিশ্চয়ই তাঁর বক্তব্যের

১ ‘উদ্বোধন সম্পর্কে’ ‘Über das Erhabene’

২ পর পর দুইটি উৎকলনই Benno Von Wiese-র Schiller পুস্তিকা থেকে গৃহীত।

উদ্দেশ্য ছিল না। শিলারের কাছে উদ্দিষ্ট খেলার পৃথিবীটা চিন্তা আর অহুভূতির মাঝখানে। শিল্পে প্রয়োজনবাদ স'রে গিয়ে মুক্ত প্রাণের অবাধ বিকাশ দেখা দেয়। স্বভাব আর প্রকৃতি, বস্তু আর রূপের দ্বন্দ্ব সেখানে মীমাংসিত হয়। সুন্দর হলো জীবন, কিন্তু সে-জীবন জৈব জীবন নয়। একটি সুন্দর মূর্তির জীবন আছে, একটি জীবিত লোকের তা নাও থাকতে পারে। শিল্প প্রকৃতিকে রূপকল্প অথবা প্রকরণ দিয়ে জয় করে। মহৎ শিল্পী বস্তুকে রূপ দিয়ে মুছে দিতে পারেন। একজন শিল্পীর শিল্পকর্মের বস্তুত্ব সম্বন্ধে আমরা যতো কম সচেতন থাকি ততোই সেই শিল্পীর মঙ্গল বা মহত্ব। রসগ্রাহীর সত্তা যেন শিল্পকর্ম থেকে সেই পবিত্রতা সেই পরিস্ফুট লভ করে যা শিল্পীর রচনাসমাপনের সময়ে তার মধ্যে ছিল। তুচ্ছ বিষয়কে গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ের দিকে নিয়ে যাওয়ার মতো নমনীয় ক'রে তুলতে হবে। এর বিপরীতও সত্য। মানুষ যখন নিজেকে পৃথিবীর বহির্ভূত রেখে তাকে নন্দনদৃষ্টিতে দেখতে পারবে, সেই দেখাটাই সত্যদর্শন। যখন সে ইন্দ্রিয় সংবেদনের নিষ্ক্রিয় গ্রাহক মাত্র, সে তখন পৃথিবীর সঙ্গে এক, একাকার— সে কি ক'রে তখন পৃথিবীকে উপলব্ধি করবে? শিল্প হলো নিয়ন্ত্রিত নিয়মবাহিত। শিল্পের মধ্যস্থতায় মানুষ ইন্দ্রিয়পুঞ্জের দাসত্ব থেকে মুক্ত হয়, আর সেইসঙ্গে যুক্তি ও নীতি-ঘটিত দায়িত্ব থেকে ছুটি পেয়ে স্বস্থির ধ্যানের সচ্ছল অবকাশ এক মুহূর্তের জগ্ন যাপন করে।^৩

ক্রোচের কণ্ঠস্বর, এই এক অহুচ্ছেদব্যাপী প্রতিবেদনের মধ্যেই, বেশ অসহিষ্ণু। আসলে কাণ্টের প্রতি অহুবাগবশত তাঁরই মতো শিলার ভাব ও রূপের অতিশায়ী অথচ ভাবরূপায়ণী যে-স্তরটির কথা বলেছিলেন, সেটিকে অঙ্কের মতো প্রমাণ করেননি ব'লে ক্রোচের বিরক্তি। সেই অতিমানসের স্বলোকটিকে অস্বীকার করতে পেরেছেন ব'লে ঐতিহাসিক কবিদের সম্বন্ধে বেনেদেস্তো ক্রোচে যে-উচ্ছ্বাস প্রকাশ করলেন, তা যে অনেকটাই অবাস্তব, শিলারের রচনা থেকেই তার যথেষ্ট নজির মিলবে। শিলারের ঈঙ্গিত অতিমানসের জগৎটি কাণ্টের পথেই প্রস্তাবিত, কিন্তু কাণ্টের চেয়ে তা স্পষ্টতর। প্রকৃতি ও ব্যক্তিপ্রকৃতির মধ্যে বিভাজিকা সূত্রে তিনি নানা জায়গায় যে-সব কথা বলেছেন তার দু-একটি অহুধাবন করলেই এক সঙ্গে ক্রোচের অভিযোগের উত্তর দেওয়া হবে আর আমাদের ধারণাও অনেকটা পরিচ্ছন্ন হয়ে আসবে। শিলার তাঁর নন্দনতত্ত্ব-

৩ হাইডেলবার্গে দার্শনিকদের সভায় প্রদত্ত এই বক্তৃতাটির নাম 'Pure Intuition and the Lyrical Character of Art'

বিষয়ক পত্রাবলীর তৃতীয় পত্রে বলেছেন : ‘মানুষ তার জন্মমূহুর্তে প্রকৃতির কাছে তেমন-কিছু বিশেষবরকম সদয় বিবেচনার পরিচয় পায় না...কিন্তু যেহেতু সে মানুষ তাই সে স্বভাবজন্ম, সে তো কখনোই প্রকৃতিনির্দিষ্ট অনিশ্চয়তার মধ্যে ব’সে থাকতে পারে না। মানুষ তার মনন দিয়ে এগিয়ে যায়, নিছক প্রয়োজনকে মুক্তির সমস্তায় পরিণত করে, দৈহিক চাহিদাকে পারে নৈতিক নিয়মে উত্তীর্ণ করতে।’^৪

প্রকৃতির সঙ্গে সংগ্রাম ক’রে তবেই অতিপ্রাকৃতকে পাওয়া যাবে, নইলে সেই অতিপ্রাকৃতের স্বতন্ত্র কোনো অস্তিত্ব থাকতেই পারে না—তাঁর আর একটি রচনায় তিনি শরীর ও আত্মার এই দ্বৈতাদ্বৈত সমস্তা অসংখ্য দৃষ্টান্ত দিয়ে বলেছেন। একটি অংশ :

‘মানুষ যে আত্মিক, এই কথাটা বোঝার জন্য আগে তার জৈবিক হওয়া প্রয়োজন। আগে সে ধুলোয় হামাগুড়ি দেবে, তার পর তো নিউটনের মতো বিশ্বপাড়ি দেবে। তাই শরীর হলো গতির প্রথম শর্ত, ইন্দ্রিয় হলো পূর্ণতার প্রথম সোপান।’^৫

শিলারের উর্ধ্বস্তরটি বস্তুর উপরে, কিন্তু নির্বস্তক বা অস্পষ্ট কোনো অর্থেই নয়। আধুনিক সাহিত্যের অগ্রতম প্রথম আলাংকারিক শিলারকে তাঁর নামের উপরে নিক্ষিপ্ত ‘যিস্তুল্যা’ ‘প্রাক-রোমান্টিক’ ইত্যাদি অতিরিক্ত উপাধিব্যাহ থেকে সরিয়ে সাহিত্য-বিচারের অঙ্গনে উপনীত করলেই তাঁর মনের নিরাস্রুত উপলব্ধি ধরতে পারব। ‘প্রাচীনেরা প্রাকৃতিক (বা স্বাভাবিক) ভাবেই অহুভব করেছিলেন, আমরা প্রকৃতিকে (বা স্বভাবকে) অহুভব করি’ কথাটি ‘তন্ময় ও মন্ময় কবিতা’ (‘Über naive und sentimentalische Dichtung’) শীর্ষক

৪ পড়তে পড়তে মনে হয় রবীন্দ্রনাথ পড়ছি : ‘যেদিন প্রাকৃতিক নিয়মপরম্পরার হস্তে আপনাদিগকে ক্রীড়াপুস্তলীর মত ক্ষুদ্র ও ক্ষুদ্রভাবে অহুভব করি, সেদিন আমাদের উৎসবের দিন নহে...মানুষের সমস্ত প্রয়োজনকে দূর করিয়া দিয়া ঈশ্বর মানুষের গৌরব বাড়াইয়াছেন।...আত্ম-রক্ষার উপায় সঙ্গে করিয়া মানুষ ভূমিষ্ট হয় নাই, আপন শক্তির দ্বারা তাহাকে আপন অস্ত্র নির্মাণ করিতে হইয়াছে—কোমল স্বক এবং দুর্বল শরীর লইয়া মানুষ যে আজ সমস্ত প্রাণিসমাজের মধ্যে আপনাকে জয়ী করিয়াছে, ইহা মানবশক্তির গৌরব।...যেখানটায় মানুষের সমস্ত আবশ্যক সীমার বাহিরে চলিয়া গেছে, সেইখানেই মানুষের গভীরতম সর্বোচ্চতম শক্তি সর্বদাই আপনাকে স্বাধীন আনন্দে উদ্ভাও করিয়া দিতেছে। মনুষ্যশক্তির এই প্রয়োজনাতীতে পরম গৌরব অত্মকার উৎসবে আনন্দসংগীতে ধ্বনিত হইতেছে।’ —‘উৎসবের দিন’, মাঘ ১৩১১, ধর্ম। রবীন্দ্র-রচনাবলী, ত্রয়োদশ খণ্ড।

৫ ‘মানুষের পশুপ্রকৃতি ও অধ্যাত্মশক্তি’

প্রবন্ধের বীজপংক্তি। প্রাচীন ও আধুনিক সাহিত্যের চরিত্রপ্রভেদ দেখাতে গিয়ে শিলার এখানে মানবমনের সেই আত্মলীন অভিমানের উপর হাত রেখেছেন; যে-প্রবণতা থেকে যথাক্রমে পরবর্তী রোমান্টিকতা ও প্রতীকায়িত কবিতা তথা আধুনিক সাহিত্যের জন্ম।

ঋপদী সাহিত্যকে যেমন তার বস্তুস্বভাবী দৃষ্টিভঙ্গির জন্ত তিনি সজ্জ্ব প্রস্তুত করতে ছাড়েননি, শেক্সপীয়রের ক্ষেত্রেও শিলারের পরিগ্রেয়কণী অনেকটা একই রকম। তাঁর মুখ থেকেই শোনা যাক :

‘যখন শেক্সপীয়রের রচনার সঙ্গে আমার প্রথম পরিচয়, সেই শৈশবেও তাঁর মনের নিষ্ঠুর শীতলতা দেখে হুঃখ পেয়েছিলাম। নিশ্চয়তন একটা মনোভাব, যা তাঁকে গভীরতম হুঃখকে নিয়েও কৌতুক করতে প্ররোচিত করে— হামলেট, কিং লীয়ার, ম্যাকবেথ ও অ্যান্থ্রা নাটকের অকল্পিত দৃশ্যগুলিতেও বিদূষকের বাচালতা দিয়ে ব্যঙ্গ করতে শেখায়, এই একবার আমাব হৃদয়ে ভাবনাগুলির তালে তালে চলে, আবার পরক্ষণে হৃদয়হীন গতিতে এগিয়ে গিয়ে হৃদয়কে তার অভীষ্ট বিরাম থেকে বঞ্চিত করে— এইসব দেখে আমি কষ্ট পেয়েছিলাম। পরিচয় ঘনিষ্ঠ করার সঙ্গে সঙ্গে এই লেখককে আমি তাঁর কর্মের মধ্যে খুঁজতে গিয়েছি, তাঁর হৃদয়কে বুঝতে চেয়েছি, বর্ণনীয় বিষয়ের সঙ্গে তাঁর অন্তরঙ্গতা অনুভব করতে গিয়েছি। সংক্ষেপে, বিষয়কে বিষয়ীর মধ্যে অনুধাবন করতে গিয়ে বিফল হয়েছি— একজন কবি কোথাও সংস্পর্শের যন্ত্রণা পাবেন না, এটা আমার কাছে দুবিষহ ঠেকেছে...।’

আর একটু পরেই প্রকৃতিপন্থী কবিদের সঙ্গে ব্যক্তিপ্রকৃতিপন্থী কবিদের প্রভেদসূত্র বোঝাতে গিয়ে মানবসভ্যতায় বিবর্তিত মানুষের উপরে তিনি আলো ফেলেছেন : ‘আগে প্রকৃতির সঙ্গে সে এক, তার পর শিল্প এসে সেই প্রকৃতি থেকে তাকে পৃথক করে, ভিন্ন করে, শেষে আদর্শ এসে তাকে লুপ্ত ঐক্যের অভিমুখে নিয়ে যায়।...কিন্তু, আদর্শ যেহেতু পরাংপর, মানুষ, বিশেষত অহুশীলনশীল মানুষ তাকে পায় না। এবং তার পদ্ধতিও তাই সর্বাঙ্গসম্পূর্ণ হতে পারে না। সেদিক দিয়ে প্রাকৃতিক মানুষ সৌভাগ্যবান, কেননা সে অনায়াসেই তা পারে।’^৬... তৎসঙ্গেও, হুই পদ্ধতি তুলনা করলে বুঝি, সংস্কৃতির ভিতর দিয়ে

৬ শিল্প ও প্রকৃতির এই অপীড়িত আত্মীয়তার কথা শেক্সপীয়র নিজেই পলিগেনেস-এর মুখে বলেছেন :

যে-মাহুষ তার কাম্য পরিণতির দিকে চলেছে প্রকৃতিপন্থী মাহুষের চেয়ে সে বহু-
গুণে মহত্তর।’

শিল্পকে তাহলে কোনো স্থনীতিসঙ্কারিণী সমিতিযন্ত্র হিসেবে নয়, পূর্ণতার
উপায় ব’লেই শিলার ভেবে নিয়েছিলেন। শিল্প হলো সভ্য মাহুষের সবচেয়ে বড়ো
বাহন যার সাহায্যে সে ছুরারোহ আদর্শের দিকে যাত্রা করে, নষ্টস্বাস্থ্য পুনরুদ্ধার
করতে উত্তোঙ্গী হয়। এই আদর্শ, সন্দেহ নেই যে অগম্য, কিন্তু এটাই কি সেই
ঋব অতিমানসের মূর্তরূপ নয়?

শিল্পীর ধর্ম নির্যোহ লীলাবাদ। তিনি খেলা করবেন, তা ব’লে খেলাচ্ছলে
কিছু করতে চাইবেন না। ‘Spiel’ বা খেলা কথাটিতে কোনো অচল অথবা
স্বতচ্চল তত্ত্বের ভাবাহুবাদ তিনি আরোপ করেননি। তাঁর পরিণত বয়সের
কবিতা ‘একটি ঘণ্টার গাথা’র শেষ দিকে এই কথাটিকে কি অর্থে ব্যবহার
করেছেন, সেটা দেখা যেতে পারে। একটি ঘণ্টা এই কবিতায় নিখিলমানব-
নিয়তির প্রতীক হয়ে উঠেছে, সৃজনী মাহুষ নির্মিত ঐ ঘণ্টাটিতে নিজ ভাগ্যকে
বিশুদ্ধভাবে ধারণ করতে চাইছে :

‘যে উদ্দেশ্যে গড়েছেন নির্মাতা
সেই ব্রত ওর হৃদয়ে রহুক গাঁথা :
ধরার জীবন হতে সে দুরোদ্দেশী
স্বর্গের নীল খিলানে লগ্ন হবে,
এই ঘণ্টা যে বজ্রের প্রতিবেশী,
তারার দেশের সীমান্তে জেগে রবে।
সমুর্ধ হতে কণ্ঠ আত্মক ভেসে
নক্ষত্রের যোথ সঞ্চরণে

Perdita

For I have heard it said

There is an art which in their piedness shares
With great creating nature,

Polixenes

Say there be ;

Yet nature is made better by no mean
But nature makes the mean ; so, over the art,
Which you say adds to nature, is an art
that nature makes.

(Winters Tale, IV / iii)

মঙ্গলগান শ্রষ্টার উদ্দেশে

মে-ও যেন করে বর্ষ আবর্তনে ।

যা শুধু মহান, যা শুধু চিরন্তন,

ধাতব আনন সেই স্বরে উন্নীত,

শ্রোতের পাখায় চলুক দিনরজনী

ওর বুকে যেন সবি রয় পুঞ্জিত ।

নিজের জিহবা নিয়তিরে দিক ঋণ,

সে নিজে যদিও হৃদয়হীন, পাষণ,

হৃৎস্পন্দনে তবু ওর রিনিরিন

পরিবর্তনপ্রবাহে মানবপ্রাণ ।

ঘণ্টারে ছেড়ে চলে মঙ্গলস্বর,

স্বর বা'রে যায়, ম'রে যায় শ্রুতিমূলে,

এ-কথা শেখায় : সমস্ত নশ্বর,

সব চ'লে যায় মর্তবীধন খূলে ।

‘পরিবর্তনপ্রবাহে মানবপ্রাণ’ কথাটি ‘Das Lebens Wechsvolles Spiel’-এর অক্ষম অনুবাদ । তাহলেও পরিবর্তনের মুখে রূপের জন্ম, এই ইঙ্গিতটি এখানে অস্বত আভাসিত হয়েছে । ‘সৌভাগ্য’ (‘Das Glück’) কবিতার প্রসঙ্গ এখানে অপরিহার্য । সময় সেখানে সব-কিছুকে ‘এক রূপ থেকে রূপান্তরে’ (Von Gestalt Zu Gestalt) উপনীত করছে । তাহলে রূপের উপাসনা, উদাসীন সময়ের সঙ্গে প্রতিস্পর্ধিত্বের পবিত্র সাহস থেকেই জন্ম নিয়েছে : এটি শিলারের মূল কথা । এর পাশে এই পংক্তিগুলি রাখলেই তাঁর সঙ্গে সাদৃশ্য ও পার্থক্য ধরা পড়বে :

হে সম্রাট, তাই তব শক্তি হৃদয়

চেয়েছিল কবিবারে সময়ের হৃদয়হরণ

সৌন্দর্যে ভুলায়ে ।

কণ্ঠে তার কী মালা ভুলায়ে

করিলে বরণ

রূপহীন মরণেরে মৃত্যুহীন অপরূপ সাজে ।^৭

সাদৃশ্যের আড়ালে পার্থক্য লক্ষ্য করার মতো । প্রকৃতি বা জীবন অথবা মৃত্যুর

৭ ‘শাজাহান’, বলাকা’

কাছে শিলারের কোনো প্রত্যাশা নেই। তিনি তার অস্বাভাবিক শক্তিতে বিশ্বাসী, কিন্তু নিজের সৃষ্টিকে সেই শক্তির সম্মোহনকর্মে নিযুক্ত করার ইচ্ছা তাঁর নেই। রবীন্দ্রনাথ বিশ্বসত্যকে চিরস্বন্দরের সঙ্গে স্থগিত দেখতে চেয়েছেন, দেখেছেন। পক্ষান্তরে, শিলার সত্য ও স্বন্দরের বিচ্ছেদবেদনা জেনে আপাতত স্বরচিত স্বর্গের জগৎ চেষ্টিত। সেই স্বর্গে তারাই যেতে পারে যারা মানবজীবনের অপস্মিয়মাণ রঙের নকশা দেখেছে, বুঝেছে। খেলা করতে করতে সেই স্বর্গে যেতে হবে, কেননা খেলার মধ্যে স্বার্থের সংকীর্ণতা নেই। এ-কথা রবীন্দ্রনাথও অজস্রবার বলেছেন। কিন্তু তিনি তাঁর স্বর্গে শুধুমাত্র ক্রীড়াকুশল শিল্পকেই স্থান দেননি, আরও অনেক পর্যায়ের মানুষকে প্রবেশাধিকার দিয়েছেন। শিলারের স্বর্গের ছাড়পত্র শুধু শিল্পীরাই পায়, তার কারণ তারাই সঠিক মানুষ—মুমুক্ষু মানুষ। শিল্পীর কাজ খেলা করতে করতে বস্তুবিশ্বের পাশে একটি মায়াবিশ্ব রচনা করা; যেখানে তিনি বন্দী অথচ বিমুক্ত। এই মুক্ত বন্দীদশার মধ্যোই স্রষ্টার বাসনা আকার পরিগ্রহ করে। নীচের ছুটি শ্লোক থেকে এই কথাই মনে আসে, শিলারের ‘Spiel’, শেষ বিশ্লেষণে এবং অন্ত্য সংশ্লেষে, ভারতীয় ‘মায়া’ বা সৃষ্টিশক্তির কাছে দাঁড়ায় :

ছন্দাংসি যজ্ঞাঃ ক্রতবো ব্রতানি

ভূতং ভবাং যচ্চ বেদা বদন্তি ।

অস্মান্মায়ী সৃজতে বিশ্বমেতং

অস্মিংশ্চান্যো মায়ায়া সন্নিবদ্ধঃ ॥

মায়াং তু প্রকৃতিং বিদ্যাম্মায়িনস্ত মহেশ্বরম্ ।

তস্মাবয়বভূতৈস্ত ব্যাপ্তং সর্বমিদং জগৎ ॥^৮

‘বেদসমূহ, যজ্ঞ, ক্রত, ব্রত, ভূত, ভবিষ্যৎ এবং (বর্তমান) অপর যাহা কিছু বেদের দ্বারা প্রতিপাদিত হইয়াছে তৎসমুদয়ই এই অক্ষর ব্রহ্ম হইতে উৎপন্ন হইয়াছে। ব্রহ্ম মায়াশক্তি অবলম্বনে এই জগৎকে সৃজন করেন এবং সেই সৃষ্টজগতে অবিদ্যা দ্বারা জীবরূপে বদ্ধ হন। ৪।৯

প্রকৃতিকে মায়া বলিয়া এবং পরমেশ্বরকে মায়াধীশ বলিয়া জানিবে। সেই পরমেশ্বরেরই অবয়বরূপে কল্পিত বস্তুসমূহে এই অখিল জগৎ পরিপূর্ণ। ৪।১০’^৯
‘তন্ময় ও মন্ময় কবিতা’ প্রবন্ধে যে-ভাবনা প্রথম উচ্চারণের উদ্দীপনায় চঞ্চল,

^৮ যেতাষতবোপনিষৎ । ৪।৯-১০

^৯ স্বামী গঙ্গোৱানন্দ সম্পাদিত উপনিষৎ গ্রন্থাবলী । প্রথম খণ্ড ।

‘ট্রাজেডিতে কোরাসের ব্যবহার’ (‘Uber der Gebrauch des in den Tragodie’) প্রবন্ধে তা আরও অনেক আয়ত বা আশ্রয়। প্রথমোক্ত প্রবন্ধটির (১৭২৫) সাত বছর পরে শেষের প্রবন্ধটি (১৮০৩) লেখা। এই সাত বছরের ব্যবধানে তাঁর চেতনদর্পণ অনেক মার্জিত হয়েছে। তা ছাড়া আরও একটি যোগাযোগ এখানে উল্লেখের দাবি রাখে। এই বছরেই তাঁর *Braut Von Messina* নাটকটি সম্পূর্ণ হয়। ভাইমারে ১৭ই মার্চে এটি মঞ্চস্থ হওয়ার পর জুন মাসে যখন গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়েছিল, তারই ভূমিকায় এই অপ্ৰতিম প্রবন্ধটি সন্নিবিষ্ট হয়। ধ্যানধারণার প্রত্যক্ষতা এই আলোচনাটিকে চিরদিনের সাহিত্য-বিচারের একটি নিষ্কণাধর ক’রে তুলেছে। এর দু-একটি অল্পচ্ছেদ স্মৃতিধার্য : ‘কবির কাজ শব্দচয়ন, বাক্যযোজনা। লিরিকধর্মী ট্রাজেডিতে এই শব্দলম্বির সঙ্গে সংগীত এবং ছন্দঃস্পন্দ সহগামী। ফলে একটি কথা সহজবোধ্য, কোরাস যদি ইঙ্গিতের প্রতি আবেদনক্ষম এই সমাবেশ থেকে বঞ্চিত হয়, তাহলে তা নাটকের একান্ত মিতব্যয়ী সংহতির পক্ষে নিতান্তই আবর্জনার মতো ঠেকবে। কাহিনী বেড়ে-ওঠার পথে তবে তা প্রতিবন্ধক, দৃশ্যমায়া রচনার পক্ষে ক্ষতিকর, দর্শকের কাছে ক্লান্তিকর। শিল্প তো শুধু ক্ষণদ আমোদ বিতরণ করে না, ক্ষণমূহূর্তের নিষ্কাশিত স্বপ্নকেই শুধু চরিতার্থ করে না। শিল্পের যদি কোনো উদ্দেশ্য থাকে তা হলে এই যে, সে আমাদের একেবারে মুক্ত ক’রে দেবে। ইঙ্গিতলব্ধ জগৎকে বাস্তবিক একটি দ্রুত স্থাপন করার প্রতিভা আমাদের মধ্যে জাগ্রত সংস্কৃত ও পরিষ্কৃত ক’রে সে সার্থকতা অর্জন করে। নইলে তো ঐ কৃষ্ণ বস্ত্র মলিন জগৎটা বোঝার মতো দুঃসহ ঠেকে, আমাদের উপরে জাস্তব সংসর্গ বিস্তার ক’রে আমাদের অধঃপাতে নিয়ে যেতে চায়। আমাদের শুদ্ধচিত্তের স্বচ্ছন্দ ব্রতে ও বিহারে তাকে দ্রবীভূত ক’রে দিয়ে সে বস্ত্রপুঞ্জের উপরে ভাবরাজ্য প্রতিষ্ঠিত করে। আবার ঠিক এই কারণেই যথার্থ শিল্পের জন্য কিছুটা বস্ত্রভিত্তি ও বস্ত্রভূমি দরকার হয়ে পড়ে। শুধুমাত্র সত্যের প্রতিভাসে তার তৃষ্ণা মেটে না। সত্যের জমিতেই শিল্প তার আদর্শের সৌধ তুলে ধরে, প্রকৃতির শক্তসবল ও গভীর ভিত্তির পুরেই তার ভরসা।...ট্রাজেডিতে এই হলো কোরাসের ভূমিকা। স্বয়ংসম্পূর্ণ অর্থে কোরাস একটি ব্যক্তি নয়, একটি সার্বভৌম ধারণা। ধারণা হলেও মূর্ত, স্পৃশ্য শরীর আছে তার যা ইঙ্গিতবোধ এবং মহিমান্বিত। ঘটনাবলীর সংকুচিত পরিমরকে সে ভুলে গিয়ে অতীত আর ভবিষ্যতের মধ্যে, সূদূর মহাকালে মহাদেশে আর বৃহৎ মানবতার দিগ্বলয়ে বিস্তারিত হয়ে যায়। জীবনের

মহান ফলাফল নিষ্কাশিত করবার জন্ত, প্রজ্ঞাবাগী উচ্চারণ করবার জন্ত তার এই বিস্মৃতি। কিন্তু এই সবই সে কল্পশক্তির অমিত প্রাণবেগে লিরিকমুক্তির দুঃসাহসে করে, ঈশ্বরের নিশ্চিত চরণপাতে এইভাবেই সে মূর্তবিষয়গুলির শিখরদেশে উত্তীর্ণ হয়ে যায়। এবং এই উত্তরণের জন্ত চাই গীতি ও ছন্দের সংযোগ, স্বর ও স্পন্দনের মিলন।' এই উক্তিপরম্পরার মধ্যে শিলারের সারা জীবনের সমস্ত ভাবনা গ্রথিত হয়েছে।^{১০} *Braut Von Messina* নাটকের জন্ত তাঁর লেখা একটি কোরাস আপাতত স্মরণীয়। ডন কাইজার বিয়াত্রিচের কাছে প্রেমের অঙ্গীকার জ্ঞাপন করল। পরক্ষণে সে তাকে বিমূঢ় দোলাচলে রেখে চ'লে যেতেই কোরাস গাইলো :

সুখী সে মাহুষ, আমারও সে বরণীয়,
পালায় মুখর ব্যসন দম্ব থেকে
শিশুসম, যার প্রকৃতি শয়নগৃহ,
সমতল-ঘেরা শাস্তিতে আছে জেগে।
রাজার ভবনে হৃদয় আমার কাঁপে,
যবে হেরি ঐ দর্পশিখর হতে
অলিত সকলি পরিণামী সন্তাপে,
মাঝারি ও বড়ো, সব ভেসে যায় শ্রোতে।

এই কোরাস যে সোফোক্লেসেরই স্নান বিবর্ণ প্রতিক্রম মাত্র সে-কথা বুঝতে অস্বীকারে হয় না :

সুখী যে মাহুষ, নিষ্পাপ রহে জীবনপাত্র যার ;
যদি বা দৈব দুর্বহ নামে কারো ভবনের মাঝে
তবে সেই নয়, ডুবে যায় তার সমস্ত সংসার,
থ্রেসের বাতাস অভিসম্পাতে কালভৈরবী নাচে,
কীর্তিনাশিনী সমুদ্র করে সহাস্ত হাহাকাব,
কলঙ্করেখা তীরের নয়ানে, কালো তরঙ্গ যাচে
পাতকের ফল কূলে কূলে অনিবার,

১০ শিল্প প্রকৃতিকে অনুসরণ করে না, প্রকৃতির যুক্তিসিদ্ধ উৎসকে অনুসরণ করে এবং প্রকৃতিব উপরে আপন ধ্যানলব্ধ রূপারোপ করাই তার কাজ—প্লোটিনাসও এই কথা আর এক ভাবে ব'লে গেছেন। Bernard Bosanquet-এর *History of Aesthetic* (দ্বিতীয় সংস্করণ, পৃষ্ঠা ১১৩-১৪) বইখানিতে সন্ধানী পাঠক তার খোঁজ পাবেন।

পঙ্কিল শ্রোত থামে না যে থামে না যে,
পারাবার জুড়ে ঘুরে চলে পাপ, নাশ করে পরিবার ।

—আস্তিগোনে

হুতরাং *Brant Von Messina* নাটকটিকে শিলারের শ্রেষ্ঠ বলার উপায় নেই । তাঁর অল্পবয়সী কার্লাইল বা ভক্ত টোমাস মান্ ও তা বলেননি । টোমাস মান্ এখানে তাঁর নিরীক্ষার মূল্য স্বীকার ক'রে যে এই নাটকের কোরাসগুলিকে শিলারের 'দ্বী-মতী দীপ্তির সর্বোত্তম উদাহরণ' বলেছেন, সে-সম্পর্কে আপত্তি উত্থাপন করার সুযোগ আছে । কিন্তু এই নাটকে শিলারের শ্রদ্ধার্ক ব্যর্থতা তাঁর শিল্পবীক্ষার অসারতা নিশ্চয়ই প্রমাণ করছে না । তাঁর এই নাটক চিরায়ত হতে চেয়ে ঝুপদী নাটকের কাঠামোর মধ্যে ধরা দিয়েছিল । এর অব্যবহিত পরেই তিনি 'ভিল্‌হেলম টেল' লিখলেন । এই নাটকের একটি কোরাস শোনা যেতে পারে :

তীর ধনুক সঙ্গে তার,
পাহাড়চূড়ে, ঝর্নাতে,
শিকারী ঐ, আলোর দ্বার
খোলে যখন ভোররাতে ।
ঐগল যেমন সর্বময়
নভোন্‌প, দিগন্তে ;
পাহাড় বন করল জয়
শিকারী ঐ, কী মগ্নে ।
দিগ্বিজয়ী মনপবন,
হাওয়ায় চলে পথ কেটে,
মিলিছে ওর আকিঞ্চন
পশুপাখির সঙ্কেতে ।^{১১}

'ভিল্‌হেলম টেল' নাটক হিসেবে গতিময় এবং শ্রোতগ, হুতরাং সফল । কোরাস সম্পর্কে শিলারের অভিব্যক্তি কি 'গীতি ও ছন্দের সংযোগে, স্বর ও স্পন্দনের মিলনে' নিম্ন এই কোরাসেই সাধিত হয়নি ! অবশ্য মূলের চারিত্র এই তর্জমায় যে কিছুমাত্র সংরক্ষিত হয়নি, এ-কথা মেনে নিয়েই এ-রকম প্রশ্ন করছি । গ্যোটার সঙ্গে তাঁর বন্ধুত্বের হৃদয়ী ও নৈব্যক্তিক ফলশ্রুতি, তাঁর 'গানের মায়া' ('Die Macht des Gesanges') কবিতায় যে নম্র গীতিগুণ আর 'দস্তানা'

(‘Des Handschuch’) প্রভৃতি কবিতায় যে অমোঘ নাটকীয়তা—সবই সেই পরিণতিতে চলেছিল যেখানে কোরাস হৃদয় এবং যুক্তির মিলনের মধ্য দিয়ে জীবনের সমস্ত বিবেকী যৌবনে নিরসন করে। ‘স্বস্তিকণা’ (Tabulae Votivae) পর্যায়ে পরিণত যৌবনের জয়ধ্বনি ক’রে তাই তিনি যে-দ্বিপদী লিখলেন তার মধ্যে কোনো সন্দেহবাম্প নেই :

বিশ্বাস করো, উপকথা নয়, যৌবনধারা নিত্য চলে,

কোথায়, আমাদের জিজ্ঞাসা করো ? কবির শিল্পে সে যে উথলে ।

মৃত্যুকে নিয়ে নানা বিদ্রূপ করেছেন শিলার। যেমন, ‘ছাথো ঐ প্রতিভাবান শিল্পীটি নিভস্ত মশাল নিয়ে ঘুমিয়ে আছে। ওকে বেশ সুন্দর দেখাচ্ছে। কিন্তু তা ব’লে তোমরা যেন মৃত্যুকে নন্দনতন্তুবিৎ ভেবো না।’ মৃত্যু নন্দনতান্ত্রিক না হোক শিলারের মৃত্যু তাঁর নন্দনতন্তুরই মতো। ১৮০৫-এর ২ই মে তারিখে তাঁর মৃত্যু। এর তিন মাস আগে তিনি তাঁর অনূদিত রাসীনের *Phedre* নাটকের অভিনয় দেখেছেন। এই অনুবাদকর্মই তাঁর জীবনের সর্বশেষ পূর্ণাঙ্গ কাজ। ‘ভিমিট্রিউস’ ব’লে যে নাট্য রচনায় তিনি হাত দিয়েছিলেন, সেটি অসমাপ্তই রয়ে গেছে। এর নায়ক হিপ্পলিটাসও তাঁর জন্মলব্ধ স্বভাব বা প্রকৃতিকে যুক্তি দিয়ে বিচার করেছিলেন, গ্রহণ করেছিলেন। তাঁর মৃত্যু, শিল্পীর মৃত্যু, বীরের মৃত্যু। রথের মধ্যে স্তব্ধ বিষন্ন হয়ে বসেছিলেন, এমন সময় সমুদ্রে ঢেউ বাড়ল, একটা দৈত্য এল, তার সামনে একটা ঝাঁড়, পিছনে ড্যাগন। সবাই পালাল, হিপ্পলিটাস ছাড়া। তিনি বীরের মতোই যুদ্ধলেন, শেষে রথের ঘোড়াগুলো খেপে উঠতেই তাদের বন্ডায় তাঁর দেহ জড়িয়ে গেল। এইভাবে নিয়তির সঙ্গে চূড়ান্ত সংগ্রামের মধ্যে তাঁর মৃত্যু হলো, মুক্তি হলো।

সন্ধিক্ষণের সাধক ব্রজেন্দ্রনাথ শীল

উনবিংশ শতাব্দী একদিক দিয়ে যেমন গবেষণাগারে পরিণত হয়েছে, অতীত থেকে যেন আবার আমাদের অঙ্গ, অঙ্গাঙ্গী স্বাতির যুগযুগান্তর হয়ে উঠেছে। তরুণ গবেষকের কাছে শ্রমসাপেক্ষ এবং বিধি একটি বিষয়বস্তু যেমন হাতের কাছে আর নেই, তেমনি নির্বাক আদর্শের সম্মুখ নিয়েও ও-রকম আর কোনো একটি বিশেষ সময়কে আমরা মনে মনে তিলোত্তমাসম্ভব ক'রে তুলি না। গবেষণা এবং স্বপ্নগণনা—এ দুয়ের মাঝখানে অচিহ্নিত অধিত্যকার মতো ঐ শতক চোখের উপর ঝাপসা হয়ে পড়ে রয়েছে।

উনিশ শতকের প্রথমার্ধ সংগঠনশীল সংস্কারকের, দ্বিতীয়ার্ধ সৃজনী শিল্পীর। প্রথমার্ধে ভিত্তিমূলিকা গঠন, দ্বিতীয়ার্ধে মালঞ্চ নির্মাণ। কখনো কখনো একই ব্যক্তি তাঁর জীবনে ঐ দুই প্রবণতাকে সমাহৃত করতে পেরেছেন। কেউ-বা হয়তো স্বপ্ন দেখতে দেখতে অতঃপর মানব সমাজের মধ্যে কিছু একটা রূপান্তর ঘটাবার আগ্রহে অকস্মাৎ জেগে উঠেছেন। এর মধ্যে উদ্দেশ্যবাদী উনিশ শতক তার সংজ্ঞাগীর্ণ সীমারেখা লঙ্ঘন ক'রে বিশ শতকের দিকে যখন ধাবিত হচ্ছিল, যুক্তি-যুগ আর সত্য রোমাঞ্চিকতায় মিশ্রিত শতাব্দীর চবিত্র পরিবর্তিত হতে থাকল। ব্রজেন্দ্রনাথ-জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, অক্ষয়চন্দ্র-অক্ষয়কুমার, রমেশচন্দ্র-ব্রজেন্দ্রনাথ ঐ সংক্রান্তি মুহূর্তের সাধকশিল্পী। উনিশ শতকের একটি পরিণাম এবং বিশ শতকের সূচনাপর্বের মধ্যে এঁরা যোজকের মতো বিরাজিত।

ইতিহাসকে পর্ব বিভাগের মধ্য দিয়ে দেখানো যায়। কতকগুলি প্রধান যুগভাবনা অথবা কোনো যুগপ্রধানের নামে ইতিহাসের এক একটি সময় চিহ্নিত হয়েছে। এবং শিক্ষার্থীর পক্ষে ঐ পদ্ধতির উপযোগিতা তর্কাতীত। কিন্তু কোনো একটি সময়-অধ্যায়কে নির্দিষ্ট সংজ্ঞার স্বচ্ছতায় ধারণ করতে গেলে ঐ বিভাজনী পদ্ধতির অমোঘতা দ্বিধা ফুল হতে পারে। উনিশ শতকে বুঝবার স্ববিধের জন্য সাহিত্যব্রতী কোনো ঐতিহাসিক যে-যুগবিভাগ করেছেন সেটি প্রসঙ্গত এখানে প্রদত্ত হলো :

১ খৃস্টীয় যুগ : মিশনারীবৃন্দ ১৮০০-২০

২ ইংরেজি-শিক্ষণ যুগ : হিন্দু কলেজ অথবা ডিরোজিও ১৮২০-৩০

৩ সংস্কার অথবা বেদান্তপন্থী যুগ : রামমোহন ও বিদ্যাসাগর ১৮৩০-৫২

৪ নব্য-হিন্দু যুগ : বহিমচন্দ্র, রামকৃষ্ণ দেব এবং রিজয়কৃষ্ণ ১৮৫২-১৯০০

[—*Studies In Western Influence on Nineteenth Century Bengali Poetry (1857-1887)* গ্রন্থে হরেন্দ্রমোহন দাশগুপ্ত]। এই চতুর্কটি আঁকতে গিয়ে সচেতন ঐতিহাসিক ভোলেননি ‘the four broad divisions ... have only a relative significance with reference to each particular period which has its own bearing on the growth and development of this new poetry’ এবং ঐ আপেক্ষিক তাৎপর্যের আয়তনের মধ্যেই ঐ চতুঃসীমার সার্থকতা। কিন্তু যে-মূহূর্তে এই সীমালেখ্য হাতে নিয়ে আলোচ্য সময়ের ভূগোল খুঁজতে যাবো, আরো অসংখ্য পর্বাক আমাদের দৃষ্টিতে বিবৃত হবে। বিশেষত ১৮৫২-১৯০০ এই সময়ের স্বরূপ অন্বেষণ করতে গেলে শুধুমাত্র হিন্দুত্বের পুনর্নব ভাঙ্গ টীকা আবিষ্কার ক’রেই ক্ষান্ত হলে সম্ভবত বহিরাশ্রয়িতার পরিচয় দেওয়া হবে। এই সময়কার নিহিতার্থ হিন্দু ধর্মের যুগোচিত কথকতায় নেই, ভারতীয়তার সঙ্গে যুরোপীয়তার নতুনতর সম্পর্ক সন্ধানই সেই বিশেষত্ব নিহিত। আচার্য ব্রজেননাথ শীল এই যুগধর্মকে Neo-romantic বলেছেন।

নব্য-রোমান্টিকতার লক্ষণ নির্ণয় করতে গিয়ে ব্রজেননাথ বহির্জগৎ এবং অন্তর্জগতের দ্বৈততার কথা মুক্ত কর্তে বলেছেন। প্রকৃতি ও মানবসত্তা, আদর্শ ও স্বাভাবিকের মধ্যে তীব্র বিরোধ কী ক’রে শেষে একটি সমন্বিত সার্থকতায় চৈতন্তের মধ্যে অযুগ্মদিক্খিলাভ করে, তারও বিশদ বিবরণী তিনি জ্ঞাপন করেছেন। তাঁর *New Essays In Criticism* গ্রন্থে আত্মার সংগ্রামের এই রক্তোজ্জ্বল ইতিবৃত্ত বর্ণিত হয়েছে। বইটির নাম আপাতদৃষ্টিতে আর্গন্ডীয়। কিন্তু এই গ্রন্থ মাথু আর্গন্ডের *Essays In Criticism*-এর ভারতবর্ষীয় সংস্করণ নয়। প্রকৃতপক্ষে, ভিক্টোরীয় পূর্ব সংস্কার থেকে আশ্চর্যভাবে বিস্ফিট এর দৃষ্টিকোণ।

তিনি যে তাঁর ঐ ক’থানি রচনা প্রধানত ইংরেজিতেই লিপিবদ্ধ ক’রে গেছেন তার কারণ কোথায় সেটি জেনে নেওয়া এখানে প্রাসঙ্গিক। শ্রীঅরবিন্দের মতো ব্রজেননাথও ইংরেজি ভাষায় মাতৃভাষার সচ্ছলতা অর্জন করেছিলেন, এটি নিশ্চয় সম্ভাব্য একটি যুক্তি। কিন্তু গভীরতর একটি যুক্তি রয়ে গিয়েছিল ব’লে মনে হয়। উনিশ শতকের শেষ দিক থেকে বিভিন্ন প্রাচীন ও মধ্য যুগীয় ভারতীয় শাস্ত্র, স্তোত্র বা ধর্মীয় গ্রন্থ সাহিত্য নব্য ভারতীয় বাংলা ভাষায়

অনুদিত হওয়ার সময় বিশেষ একটি ঝাঁক পেয়েছিল। মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ থেকেই হয়তো ঐ অনুবাদচর্চা অন্তর্মুখী একটি উত্তম পেয়েছিল। প্রথর যুক্তিবাদী অক্ষয় দত্তও যে ঐ পুনরুজ্জীবনব্যাপারে একটি সক্রিয় অংশ নিয়েছিলেন তাঁর ভারত-বর্ষীয় উপাসক সম্প্রদায় গ্রন্থখানি তার প্রমাণ। কিন্তু সে-বইখানি বিদেশী রচনার অবলম্বনে রচিত। এখানেই রমেশচন্দ্র বা ব্রজেন্দ্রনাথের বৈশিষ্ট্য। এঁরা যে চিরায়ত ভারতবর্ষের কল্পপ্রতিমা উপলব্ধি করেছিলেন তা যদিও প্রাচী-প্রতীচীর পারস্পরিক তুলনায়নে আকীর্ণ তবু কোনো বৈদেশিক ছাঁচ তাঁদের গ্রহণ করতে হয়নি। এঁদের জগৎ (রমেশচন্দ্রের উচ্চারিত দেশাত্মবোধক উপন্যাসগুলি সত্ত্বেও) দেশী বা বিদেশী নয়, বিশ্বদেশী। এঁরা বিশ্বনগরের কাছে ভারতবর্ষের কথা বলতে গিয়ে ইংরেজি ভাষার আশ্রয় নিয়েছেন। এক্ষেত্রে ভাষা নির্বাচন ব্যাপারে রমেশচন্দ্রের চেয়েও ব্রজেন্দ্রনাথ শীলকে আরো মনন-শাগিত এবং একলক্ষ্য ব'লে মনে হয়। তাঁর *The Gita* ও *Rammohun The Universal Man* (প্রথমটি পুস্তিকা ও দ্বিতীয়টি দুটি ভাষণের সংগ্রহ) বিশ্ব-বাসীর কাছে চিরন্তন নতুন ভারতবর্ষকে যথাযথভাবে উপস্থিত করবার আগ্রহে ইংরেজি ভাষায় লিখিত। শৌখীন ট্যারিস্ট বা জ্ঞানান্বেষী কোনো কোনো বিদেশী চিন্তানায়কের কাছে আধুনিক ভারতবর্ষ যেহেতু প্রত্নভারতীয়ই একটি বিক্ষিপ্ত অথচ আত্মীয়-রূপভেদ, ব্রজেন্দ্রনাথ তাঁর ইংরেজী রচনাবলীতে বারংবার এই কথা উত্থাপন ক'রে গিয়েছেন যে আধুনিক ভারত ব্যক্তিরই অস্থির হৃদয় থেকে উদ্ভূত ভারতবর্ষ। ব্যক্তি ও ভারতবর্ষের এই সমার্থক্যাতক মূর্তিটি তিনি রামমোহনের মধ্যে নিরীক্ষণ ক'রে প্রসঙ্গত বলেছিলেন :

History is a confluence of many streams bringing together conflicting cults and cultures, conflicting national values and ideals ; and those who can find peaceful solution of these problems of conflict are the true heroes of laterday Humanity. They are men who blend and fuse diverse lives in their own life—history and diverse conflicting types in their own personal types. Such are the heroes of peace, heroes on synthesis and conciliation.

কথাটা ঘুরিয়ে রবীন্দ্রনাথকে একটি চিঠিতে লিখেছিলেন : ‘আমাদের পক্ষে কিন্তু Renaissance-এর বিচিত্রভোগ নিতান্ত বিচিত্র নহে। ভারতে কত অগণিত ধারা আলিয়া মিলিয়াছে, স্তব্ধতাং বহুরূপে বহুরূপে আমাদের রসভঙ্গ

হয় না। তবে আমরা সেই খণ্ডরূপ ও খণ্ডরসকে এক রসে পরিণত করি— সেইটা life elemental, life universal। ভারত এই মধু বিতরণ না করিলে কে করিবে। তবে যাহাদের জীবন অত্যন্ত তিক্ত ও বিষাদ, তাহারাই মধু আশ্বাদে মধুময় হইবে...বহু সামগ্রী আহরণ না করিলে—বহু চয়ন না করিলে—আমরা এই এক রসে পরিণত করিব কোন অ-বস্তু?’

তঁার জীবনের শ্রেষ্ঠ হোমার্শ *The Quest Eternal* কাব্যগ্রন্থে এই জীবন-ভিত্তি (life elemental) এবং আবিষ্কৃতজীবনের (Life Universal) সমস্তা সমাহৃত হয়েছে। শ্রীঅরবিন্দের প্রতীকী, সাহিত্যিক মহাকাব্য ‘সাবিত্রী’ একটি ধানের অতিমানসী প্রতিমা; ব্রজেন্দ্রনাথের সাহিত্যিক মহাকাব্য *The Quest Eternal* আধুনিক মানবের রক্তাক্ত অন্বেষণের দর্পণ। এই কাব্যের তিনটি অংশ পারম্পরিকভাবে বিভাজিত। প্রথম অংশ ধ্রুবপদে (Ancient Hymn) অর্ধ-গ্রীস অর্ধ-প্রাচী। একজন ভারতযাত্রী গ্রীক পুরোহিত তঁার দ্বীপভূমিতে ফিরে এসে মন্ত্র উচ্চারণ করছেন। ভারতপুরাণ-শিল্প সংস্কৃতির সঙ্গে সেই পুরোহিতের একাত্মতাবোধ ইতিহাসদত্ত সত্য। ব্রজেন্দ্রনাথ সেই সাধর্ম্য কবিদৃষ্টিতে উদ্ঘাটিত করেছেন। দ্বিতীয় পর্যায়ে মধ্যযুগের কুহকপট বীরপুরুষের গাথা (The Rime of the Wizard Knight) প্রকৃতির যবনিকার মধ্য দিয়ে আত্মার রহস্য জেনে নিতে চলেছে সে। ঐ যুবা পুরুষকে ঘিরে সমগ্র মধ্যযুগের হারানো সময়সম্প্রদায়কে কবি-ঐতিহাসিক ব্রজেন্দ্রনাথ ধরেছেন। অন্তিম পর্যায়ে শুধু অনিশ্চেষ্ট অন্বেষণ। যুগমানুষের স্বপ্নস্বরূপ, তার জীবন সন্ধান (A Vision of Psyche or the Quest of Life) বর্ণনাসূত্রে জাগতিক প্রথার বিরুদ্ধে তার উত্থান ও সময়ের উপাখ্যানও এখানে জীবন্ত ভাষায় চিত্রাংকিত হয়েছে।

পাঠকের মনে পড়বে গ্রীক ও উনিশশতকী রোমান্টিকের দুই প্রোমেথেউসকে। Gnostic বা ব্যক্তিক দ্রষ্টাদের ভাবানুসঙ্গ মনে পড়বে মধ্যযুগীয় মিরাকল-মরালিটি যীশুনাট্যপ্রবাহ এবং ‘পিলগ্রিমস প্রগ্রেস’ রূপকবৃত্তান্ত যা ব্রজেন্দ্রনাথকে স্বপ্ন-প্রয়াণ রচনা মুহূর্তে উদ্দীপ্ত করেছিল। ক্রবাহুর বাউলদের শৈশবস্বপ্ন আর ফাউন্টের জর্জরিত সত্য-জিজ্ঞাসা—এই রকম অজস্র উৎকণ্ঠিত মুখচ্ছবিও মনে হবে তঁার প্রসঙ্গে, কিন্তু সবচেয়ে বেশি যে-দুটি নিকট নাম বেজে উঠবে তঁার হলেন ওয়ার্ডসওয়ার্থ ও কোলরিজ।

ওয়ার্ডসওয়ার্থ মানবসত্তা ও নিসর্গপ্রাণের যে-অন্বয় চেয়েছেন ব্রজেন্দ্রনাথ তাকে মনঃসংশ্লেষণ (Synthetic Imagination) নাম দিয়েছেন। কিন্তু আজকের এই

বিশ্বমানব যুগে ইতিহাসের মর্মে নূতনতর বিশ্ববোধি (Synthetic Intuition) প্রয়োগ করবার অভিপ্রায়ে ব্রজেন্দ্রনাথ তাঁর মহাকাব্য রচনা করেছেন। ওয়ার্ডসওয়ার্থ প্রকৃতি-মরমিয়াবাদের প্রতি তাঁর কৃতজ্ঞতা সত্ত্বেও কোথায় যেন একটি প্রচ্ছন্ন অসন্তোষ রয়ে গিয়েছে। এবং সেই কারণেই তিনি কোলরিজের কাছে সাহায্য নিয়েছেন। কোলরিজের ‘The Rime of the Ancient Mariner’, কবিতায় প্রকৃতির সঙ্গে যুঝে-চলা আত্মার তিমিরান্ধিসার এবং অতিপ্রাকৃত অস্তিত্বের সঙ্গে সান্নিধ্যের প্রতিবেদন বিধৃত আছে। এমন-কি প্রকৃতিও অতিপ্রাকৃতের আধার। এরই মধ্য দিয়ে ঈশ্বর সমীক্ষার আতঙ্কহৃদয় যাত্রাপথ। ব্রজেন্দ্রনাথের ‘Nor Maid, nor Child/But God’s own Head /Rises on thy prophet, blind/In thy awful night profound/The Hour assigned of vision’s Greater Mystery’ যে কোলরিজের ‘Nor dim nor red, like Gods own head/The Glorious sun uprist’ ইত্যাদি অংশের মূর্ছনাবহ তা বুঝে নেওয়া দূরূহ নয়। কোলরিজের প্রণীত প্রথম ও দ্বিতীয় কণ্ঠের সঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ আরও একটি স্বরসংযোজন করেছেন : ঐ তৃতীয় কণ্ঠটি ‘Synthetic’ (ব্রজেন্দ্রনাথের প্রিয়তম শব্দ) যা সমস্ত বিকলতাকে ধারণ ও রূপান্তরিত করছে। লক্ষ্য না ক’রে উপায় নেই, প্রকৃতি ও মানবস্বরূপের যে-বিচ্ছেদ আধুনিক সাহিত্যের অগ্রতম বৈশিষ্ট্য বাংলা সাহিত্যে ব্রজেন্দ্রনাথ এই প্রবণতার প্রথম পথিকৃৎ। সেই বিচ্ছেদ যে ভারতীয় চেতনার মধ্যবর্তিতায় তৃতীয় সত্তার ভিতরে মিলনান্ত হতে পারে, তিনি তার পূর্বাভাসও জ্ঞাপন ক’রে গেছেন।

কবি এবং দার্শনিকের (এক্ষেত্রে আবার ঐতিহাসিক ও ভাবী কথকের সম্পর্কও ঘটেছে) সহাবস্থান কখনো কখনো বিপজ্জনক। ব্রজেন্দ্রনাথ এ-সম্পর্কে কোলরিজের মতোই সম্পূর্ণ সচেতন ছিলেন। যদিও দ্বিতীয়োক্ত জনের সঙ্গে তাঁর কোনো তুলনাই চলে না। ‘The norm and test of poetry’ সম্পর্কে তাঁর প্রাক-প্রস্তুতিও আমাদের নজর এড়ায় না। হয়ত সেই স্তূপীকৃত প্রাক-প্রস্তুতি তাঁর মহাকাব্য প্রয়াসস্থানিকে বড়ো বেশী পরিশ্রমচিহ্নিত ক’রে তুলেছে। কেননা, প্রাক-রোমান্টিক ইংরেজি কবিতায় প্রাপ্য প্রদত্ত স্ত্রসার (argument) এবং কোলরিজস্বলভ পার্শ্বভাষ্য, এমন-কি, থীসিসগন্ধি পাদটীকা এবং বিশদ পরিশিষ্ট প্রভৃতি বৈদগ্ধ্যাদোষ তাঁর কাব্যে প্রচুর। কিন্তু, মনে রাখা দরকার, এই কবি হেম-নবীনের মহাকাব্যিক বাগ্যোন্ময় কোথাও প্রদর্শন করেননি, একটি মহতী

সম্ভাবনার দুয়ার উন্মুক্ত ক'রে দিয়েছেন। দ্বিতীয়ত, তাঁর কবিতাকে বিজ্ঞানতনের অদূরেই স্থাপন করতে গিয়ে তিনি কুণ্ঠিত হননি, কেননা, তাঁকে যে একটি যুগসন্ধির শিল্পরূপের সংজ্ঞা দিতে হবে সে-বিষয়ে তিনি পরিপূর্ণভাবে অবহিত ছিলেন।

‘দি কোয়েস্ট ইটার্ণাল’ কাব্যের বৃহদংশ রচিত হয়েছিল গত শতকের ১৮২৩ খৃস্টাব্দে। এই শতকে কবি অস্তিম্ব অধ্যায়টি সমাপ্ত করেন। গত শতাব্দীর জ্ঞানযোগ এবং কর্মযোগের অঙ্কিত বৃত্ত ভেঙ্গে এই শতকের বিক্ষুব্ধ বৃত্তাংশ গড়বার সং সাহস ব্রজেন্দ্রনাথকে আমাদের সময়ে অগ্রণামী সতীর্থের ভূমিকায় প্রতিষ্ঠিত করেছে। আধুনিক মানুষের কাজ, তাঁর ভাষায় ‘the creation of a personality with individual scheme of life, and individual outlook on the Universe. আমরা আজ আরেক সন্ধিক্ষেপে এসে দাঁড়িয়েছি, কিন্তু ব্যক্তি কি এখনো ব্যক্তিত্বের সর্বাক্ষীণ সেই বিচ্যাস অর্জন করেছে যা ব্রজেন্দ্রনাথের অভিপ্রেত ছিল ?

একটি শতবার্ষিকীর জন্ম

(অ্যালবার্ট শোয়াইংজার, জন্ম ১৮৭৫)

আরো দশ বছর যদি আমরা বাঁচি, আমাদের সময়ের একজন মানুষের একশো বছর উপলক্ষে নিবিড় একটি জন্মদিন যাপন করবো। সেজ্ঞ এক দশকের নিরন্তর প্রস্তুতি দরকার। যদিও বাংলা ভাষায় তাঁর নামের বানান বা উচ্চারণ কীভাবে করবো সে-বিষয়েও এই মুহূর্তে আমার অন্তত ধারণা নেই কোনো। শোয়াইংজার তাঁর কিশোরকাল বাহিত করেছেন সেই উপত্যকায় যেখানে ফরাসি-জার্মান জীবনধারা মিশে আছে। যুগসংস্কৃতির এই সম্মিলন ঐ উত্তরাধিকার সম্পর্কে সচেতন। তাই তাঁকে বলতে হয়েছে ‘ফরাসি ভাষা যেন স্বন্দর পার্কের বিস্তৃত রাস্তা, আর জার্মান ভাষা যথেষ্ট বিহারের মহারণ্য।’

শেষে একদিন সত্যিই এই মানুষটি স্বস্তিময় উত্থান থেকে বেরিয়ে পড়লেন দারুণ স্বন্দর অরণ্যে। যখন চতুর্দিক থেকে নিরাপত্তা তাঁকে বেঁধন করেছে, তিনি সিদ্ধান্ত নিলেন নিরক্ষ আফ্রিকার জঙ্গলের ডাক্তার হবেন। তিরিশ বছর বয়সের জন্মদিনে এ-রকম শপথ গৃহীত হয়েছিল। তাই অবৈধ কোঁতুহল জাগে, ভাবতে ইচ্ছে করে বুঝি-বা কোনো বানানো বিবাদে অথবা মুহূর্তের উত্তেজনায় ঐ উৎসর্গবাসনা পোষণ করেছিলেন শোয়াইংজার। নাকি বীরপুরুষের মতো তাঁকে দেখাবে, এটাই অভিপ্রেত ছিলো তাঁর! আমাদের এই সমস্ত গোপন অহুমান অকস্মাৎ নিরন্তর ক’রে তিনি ব’লে উঠেছেন, কার্লাইলের *Heroes and Hero Worship* তেমন কিছু গভীর গ্রন্থ নয়; আসলে অঘটনঘটন বীরের ধর্ম নয়, আত্মত্যাগ আর আহুতির মধ্যেই যথার্থ বীররস। উৎসর্গিত এ-রকম পুরুষও, তাঁর মতে, পৃথিবীতে অনেক, অথচ খুব কম জনই তাঁদের জানে।

নিজে তিনি দ্বিতীয়োক্ত পর্যায়ের আশ্চর্য পুরুষ, অগোচরে বীরের দায়িত্ব বহন যার অভিপ্রায় ছিলো। এবং আজ যখন সারা জগৎ তাঁর নামের নিশান তুলে ধরেছে, তখনো কি তিনি শিকড়ের সাংকেতিকতায় প্রচ্ছন্ন নন? শিল্পী, না সংস্কারক? দার্শনিক, না ধার্মিক? কী তাঁর পরিচয়? নাকি সব মিলিয়ে একটি সর্বাঙ্গীণ পরিচিতি যার কল্পনা করার স্পর্ধাও আজ আর নেই আমাদের।

তাঁর জীবনের এক একটি ঘটনায় সংজ্ঞাতিগ ঐ সর্বতা মুদ্রিত হয়ে আছে।

পুত্রহারা এক বৃদ্ধা নদীর তীরে পাথরে ব'সে কাঁদছেন, শোয়াইংজার তাঁকে হাত ধ'রে সাহায্য দিতে গিয়ে দেখলেন সেই কান্নার শেষ নেই, হঠাৎ অহুভব করলেন সূর্যাস্তের পড়ন্ত আলোয় দুজনেই একসঙ্গে অবব কান্নায় ভেসে যাচ্ছেন। আরেকবার একটা স্টেশনে সজীক তিনি ট্রেনের জন্ত অপেক্ষা করছেন, সঙ্গে প্রচুর মোট। একটি পক্ষ লোক এগিয়ে এসে বলল, সাহায্য করবে। প্রথমে দুপুরে ভিড় ঠেলে সে যখন মালপত্র নিয়ে চলতে থাকলো, শোয়াইংজার সেই স্থিতির মর্যাদা রাখবেন ব'লে স্থির করলেন ভবিষ্যতে ভারি বোঝা নিয়ে কাহিল কাককে দেখলে তিনিও সাহায্য করতে এগিয়ে যাবেন। একবার উন্টো ফল হলো। বিপন্ন একটি লোকের ভার লাঘব করতে গিয়ে দেখেন সে গুঁকে চোর ঠাউরেছে।

মনে পড়ে যায়, অহুভবের আংশিকতায়, আমাদের বিচ্ছাসাগরকে। কিন্তু বিচ্ছাসাগরের জীবনের সমস্ত খসড়া যেন উন্মুক্ত যার প্রতিটি পৃষ্ঠা আদর্শ উদাহরণের মতো ব্যক্ত হয়েছে। শোয়াইংজার, আমাদের অপর আপনজন, আত্মার তিমিরাভিসারের ভিতর দিয়ে প্রতীকের সাহায্যে রোঁজে এসেছেন। এবং ঐ পরিণতির প্রসাদগুণ সবেও তাঁর জীবনে অতি সাধারণ এবং অত্যন্ত স্বগোপন মানবিক গুণাবলী জড়িয়ে আছে। গ্রেহাম গ্রীনের কোনো উপন্যাসে তাই শোয়াইংজারের আদলে এমন একটি সাধারণত্বে অসাধারণ মাহুশকে আঁকা হয়েছে যার বিষয়ে এ-রকম উপকথা গ'ড়ে উঠেছে, বনের মধ্যে গিয়ে পলাতক কুষ্ঠরোগীকে সারারাত বৃষ্টির মধ্যে বুক দিয়ে আগলেছেন। আর, আশ্চর্য, তাকেই সবাই ভুল বুঝে।

শোয়াইংজার বলবেন, ভুল বুঝুক, তবু মানবজীবনের একেবারে গোড়ার কথা সত্যকাম অঙ্গীকার। ধর্মতত্ত্বের পাঠ নেওয়া সারা হলে তাঁর অধ্যাপক থিওবাল্ড ৎজাইগলার তাঁকে বললেন দর্শনশাস্ত্রে থিসিস তৈরি করতে। বিশ্ববিদ্যালয়ের সিঁড়িতে অধ্যাপকের ছাতির ছায়ায় সব কথা পাকা হয়ে গেল, তিনি সোবোন বিশ্ববিদ্যালয়ে কান্টের ধর্মীয় দর্শন সম্পর্কে গবেষণা চালাবেন। কিন্তু প্যারিসে এসে জরুরিতর আকর্ষণ হয়ে উঠলো যন্ত্রসংগীত। উন্মাদের মতো শিথতে থাকেন অর্গ্যান, পিয়ানো। বিশেষজ্ঞের কাছ থেকে এই সব যন্ত্রে অধিকার নিলেন, বুঝতে পারলেন অঙ্গুলি একাগ্র হয়ে স্পর্শভাষাকে যেমন ক'রে গ'ড়ে তুলছে, অদৃষ্টকে স্থাপত্যে আনতে হবে। এরই মধ্যে রাফ্রি জেগে তাঁর গবেষণা চলল, দেখলেন কান্টের ধর্মীয় দর্শনে অমরতা সম্পর্কে কোনো মাথাব্যথা নেই, আছে পরিবর্তনের অনিশ্চয়তা। আছে গভীর চর্চা, নেই সামঞ্জস্য।

অথচ গভীরতাকে সহজের সামঞ্জস্যে অনুবাদ করাই সেদিন তাঁর কাছে প্রধান সমস্যা ছিল। ডক্টরেট অর্জিত হলো, দার্শনিক কার্ট থেকে শুরু ক’রে সংগীতশ্রুতি বাথ পর্যন্ত বিচিত্র বিষয়ে বই লিখলেন, কিন্তু কখন যে তিনি অন্তরঙ্গ-বহিরঙ্গের দ্বৈরথ মিটিয়ে আদিবাসীদের সেবায় আত্মদান করবেন ব’লে মনস্থ করেছেন, একজন চাপা প্রকৃতির বন্ধু ছাড়া আর কেউ সে-কথা জানতেন না। অর্গ্যানগুরু উইডর তাঁকে পুত্রাধিক স্নেহ করতেন। যখন তিনি তাঁর এই প্রতিজ্ঞা শুনলেন, ভৎসনা ক’রে উঠলেন : ‘তুমি কি যুদ্ধের গোলাবারুদের মধ্যে একখানা রাইফেল ঘাড়ে ক’রে সেনাপতি সাজতে চলেছো?’ একজন রীতিমতো আধুনিক প্রমাণ করতে চেষ্টা করলেন : ‘আদিবাসীদের জগৎ জীবন না সঁপে বক্তৃতা দিলেই তো ব্যাপারটা ভালোভাবে চুকে যায়। গ্যেটের ফাউন্টের ঐ কর্মযোগের বচন এখন বাতিল। এ-যুগে প্রোপগান্ডাই এব ঘটাতে পারে।’ আরো বাধা ছিলো। থিওলজিক্যাল সেমিনারির অধ্যাপক না হয় ছাড়লেন, কিন্তু ডাক্তারি না জেনে ডাক্তার হবেন কী ক’রে? স্ট্রাসবুর্গ বিশ্ববিদ্যালয়ে সাত বছর ধ’রে চিকিৎসাশাস্ত্রে অক্লান্ত অধ্যবসায়ে ব্যুৎপত্তি লাভ করলেন। ঐ শাস্ত্রজ্ঞান যে বিচ্ছিন্ন ঘটনা নয়, তাঁর বহুশ্রম সমগ্রতার সঙ্গে গ্রথিত অভিজ্ঞতা তার প্রমাণ ঐ সময়ে একই বছরে তাঁর প্রকাশিত গ্রন্থ-দুটির বিষয় : ‘ঐতিহাসিক যীশুর সন্ধানে’ এবং ‘জার্মান ও ফরাসি অর্গ্যান নির্মাণ ও অর্গ্যানবাদন।’ ধর্ম-প্রচারক পলের জীবনভাষ্য লেখবার অব্যবহিত পরেই অধ্যাপক ও প্রচারকের কাজ ছেড়ে দিলেন। যীশুর জীবনের মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তি খুঁজলেন, সে-বিষয়ে অদ্বৈতী গ্রন্থ লিখলেন। আফ্রিকায় রওনা হলেন। ল্যাঙ্গারেনে পৌঁছে তিনি, তাঁর স্ত্রী শত্রুপক্ষের মানুষ হিসেবে অন্তরীণ হলেন এবং ঐ বন্দিদশাতেই সভ্যতার মর্মকথা সম্বন্ধে তাঁর ঐতিহাসিক গ্রন্থ শুরু ক’রে দিলেন। ১৯১৫ খ্রীস্টাব্দ। হান্সপাতালের কাজ করতে অহুমতি পেয়েছেন, এবং কথঞ্চিৎ স্বাধীনতা। অগোয়ে নদী ধ’রে সূর্যদেবতা ন’গোমো-পূজার দেশে যেতে গিয়ে চকিতে উপলব্ধি করলেন তাঁর দর্শন : জীবন সম্পর্কে মৈত্রীবিনয়, Reverence for life. নিজের জীবনপ্রসঙ্গে তিনি সেন্ট পলের অভিক্ষেপ বারংবার স্মরণ করেছেন, কিন্তু তাঁর সাদৃশ্যে সন্ত ফ্রান্সিসের নাম আরো বেজে ওঠে। ফ্রান্সিস পশুপাখির মধ্যে স্নেহসম্রম বিলিয়ে দিয়েছিলেন, শোয়াইংজারও। দুজনেই মানবতার দেবায়তনের মধ্যে মুক বনপ্রাণীকে অন্তর্ভুক্ত ক’রে নিয়েছেন। শোয়াইংজার তাঁর হৃদয়ের ঐ দয়াকে যুক্তি দিয়ে যাচাই ক’রে নিতে ভোলেননি, প্রসঙ্গত বারংবার সাক্ষী

মেনেছেন প্রিয়তম সহপাঠী অ্যালবার্ট আইনস্টাইনকে। হৃদয়বান, যুক্তিশীল, সবার সঙ্গেই তাঁর আত্মীয়তা। তार्কিক ইয়াকি কিংবা স্বপ্নাতুর পাস্তেরনাক ঐ ব্যক্তিত্বেরই আমন্ত্রণে সমান সাড়া দিয়েছেন। এই সারুপ্য বাইরেও ছড়িয়ে পড়ুক, তিনি কি নিজেও তা চাননি? তাই কি বিজ্ঞানী বা রাষ্ট্রনায়ক সবার সঙ্গেই তাঁর মুখমণ্ডলের উপমা অমন বিভ্রান্তিকর! ট্রেনে একবার ঠুঁকে ছোটোরা ধরলো : ‘ডক্টর আইনস্টাইন, অটোগ্রাফ দিতে হবে।’ তৎক্ষণাৎ স্বাক্ষর দিলেন : ‘অ্যালবার্ট আইনস্টাইনের বন্ধু অ্যালবার্ট শোয়াইৎজার।’ ষ্ট্রাসবুর্গের হোটেলে তাঁর আবক্ষ মূর্তি দেখে কোনো সভার ভাবীশুণী সদস্তেরা বললেন : ‘স্টালিনের ঐ মূর্তি কেন ওখানে রাখা হয়েছে? ওটা সরিয়ে ফেলো।’ তাঁর এক আত্মীয়ের কাছে ঐ মূর্তিটির প্রতিলিপি দেখে এক ব্যবসায়ী নাকি বলেছিলেন : ‘আরে, এ যে দেখছি আমাদেরই একজন!’

এ-সব ঘটনা শোয়াইৎজারকে আগ্রত করে, কেননা, যা-কিছু প্রাণময়, যেখানে যেভাবে মনস্থিতা অহস্যাত, যুক্ত হতে ভালোবাসেন তিনি। শুধু ঘৃণা করেন উষর তথাকথিত ইন্টেলেকচুয়ালকে। একটি অভিজ্ঞতাকে তিনি এই মর্মে কথাপ্রসঙ্গে ব্যবহারও করেন। একবার ভীষণ বৃষ্টিতে বাড়ি তৈরির কাঠের গুঁড়িগুলোকে ছাউনির মধ্যে বয়ে বয়ে আনছেন, সঙ্গে মাত্র দুজন সহযোগী। এক সুবেশ যুবককে দেখে শোয়াইৎজার অহরোধ করলেন সঙ্গে হাত লাগাতে। ‘আমি ইন্টেলেকচুয়াল, ঐ সব কাঠ টাট বওয়া আমার কর্ম নয়’—যুবকের মুখে এই উত্তর শুনে সঙ্গে সঙ্গে সপ্রতিভ শোয়াইৎজার প্রত্যুত্তর করলেন : ‘আপনি মশায় ভাগ্যবান। আমিও ইন্টেলেকচুয়াল হতে গিয়েছিলাম, হতে পারলাম কই!’

আর্ত মাহুঘের প্রতি সমাহুভব তাঁর জীবনের অঙ্গ। নোবেল প্রাইজ থেকে প্রাপ্ত অর্থে কুষ্ঠগ্রস্ত মাহুঘের জন্ত সেবাভবন বানালেন, পশ্চিম জার্মান গ্রন্থসংস্থা প্রদত্ত অর্থ দান করলেন জার্মান উদ্বাস্তু আর দরিদ্র লেখকদের। তাঁর সেবাব্রতে ভিক্ষুণী ধারা সেই শ্রীমতী শোয়াইৎজার, এমা হাউসেনথং, এমা মার্টিন এবং আরো অনেক নির্বাচিত সহকর্মী দিনে দিনে তাঁর কবোঞ্চ শুভেচ্ছাকে প্রত্যক্ষ পার্থিবে প্রয়োগ ক’রে আমাদের বোঝাতে পেরেছেন, এঁর বাণী ও জীবনে কোনো কপট ব্যবধান নেই। এবং শুশ্রূষার উৎসারণ ঘটেছে শোয়াইৎজারের মর্মের সেই জাগর চিন্তার উৎস থেকে যা প্রায় ইন্ড্রিগ্রাহ। বৈচে থাকবার জন্ত আকাজ্জা (তাঁর দর্শনের কেন্দ্রবস্তু) অচেতন মাহুঘের পক্ষে ভীষণ ক্ষতিকর, কেননা, একজনের সেই আকাজ্জার সঙ্গে সংঘাত ঘটলে তার কক্ষপথে-আসা

আরেকজন মানুষ ধ্বংস হয়ে যাবে। কিন্তু যিনি চিন্তাশীল মানুষ তাঁরই মধ্যে বাঁচবার আকাঙ্ক্ষা সহযোগিতার শক্তিতে জীবনের প্রতি মৌজ্ঞহৃদয় মনোভঙ্গিতে পরিণত হয় এবং মানুষের বাস্তবিক, আত্মিক ও নৈতিক প্রমূল্যকে সমৃদ্ধ করে তোলে। এটাই শোয়াইংজারের অস্তিত্বের বার্তা। এত স্বাভাবিক, এমন অ-নাটকীয়—শোয়াইংজারের নিজের ভাষায় এত অ-রোমাটিক এই সমস্ত উচ্চারণ যে আলোড়িত হতে ইচ্ছে কবে না। মনে হয় অসংখ্যবার শুনেছি এই সব কথা। শোয়াইংজার জানেন, তাই Epigony শব্দে আমাদের বিদ্ধ করেন, যার অর্থ ‘উজ্জল যুগের উত্তরাধিকারী’। ঐ কথাটা আমাদের মনে অহেতু স্নান জোগায়, কেননা ‘আমরা সভ্যতার ধারক’ এ-ধরনের অহমিকা যুদ্ধোত্তর জগতে আর মানায় না। শোয়াইংজার এইভাবে আমাদের বিবেকের স্বরলিপি ক্ষমা আর সমালোচনায় ধরে আছেন। সম্ভবত তিনি সবচেয়ে ঘৃণা করেন আমাদের আপাতবিবেকী মনোবৃত্তিকে যার নামে অক্ষমতা কিংবা ক্লীবত্বও অনায়াসে চলে যায়। এক এক সময় শিউরে উঠেছেন পৃথিবী-জোড়া সংবেদনশূন্যতায়। মনে হয় তাঁর, মানবআবহ যেন শোচনীয় রকম নিকৃষ্টাপ, কেননা মন যতোটুকু চায় ততোটুকুও আমরা অস্ত্রদের হাতে দিতে পারি না। নিজেদের। আফ্রিকার প্রান্তে হাসপাতালের দায়িত্ব নিয়ে প্রায় সারাজীবন প’ড়ে আছেন তিনি, জগতের যন্ত্রণায় মনে হয় তাঁর : ‘আণবাস্ত্র পরীক্ষা আর আণবিক যুদ্ধনির্বোধের বিরুদ্ধে কেউ চীৎকার করে উঠুক, আফ্রিকার কালো রাত্রে কুকুরের মতো। সংবাদপত্র নির্বাক। চার্চ মন্দির। যারা কথা বলতে পারে তারা কেন কথা বলে উঠেছে না! অন্তত ক্ষুদ্র চিঠি লিখুক, খোয়াডে-পোরা কুকুর যেমন গুমরে ওঠে।’

এ-ভাষা মানুষের উচ্চারিত মিষ্টিক মন্ত্র। এ-ভাষা কালান্তর-পত্রপুটের রবীন্দ্রনাথের মতো নিঃশর্ত। ভাবতে ভালো লাগে, রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে এই সাধনশিল্পী নিশ্চিত সগোত্রতা আবিষ্কার করেছেন। গ্যেটের কাছে তিনি নিজে ঋণী এবং একই অভিধায় সারুপ্যময় রবীন্দ্রনাথকে তিনি বলছেন, ‘ভায়তবর্ষের গ্যেটে, যিনি ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাকে জীবন বিষয়ে স্বীকৃতিসূচক সত্যোব এমন মহান স্রষ্টা ও মায়াবী রূপ দিয়েছেন যা এর আগে কখনো কেউ পারেননি।’

শোয়াইংজার উনিশ শো সালে ওবেরামেরগাউ গায়ে যীশুজীবনের প্যাশন-প্লে দেখে অভিনেতাদের উচ্ছল প্রশংসা করেছেন। এই শতাব্দীর অস্ত্র এক লাক্ষিত গ্রহণে একই জায়গায় একই নাটকের অভিনয়ে রবীন্দ্রনাথ মুগ্ধ হয়ে ‘শিশুতীর্থ’ রচনা করেন। দুজনের জীবনই কি প্রতীকী নাটকের জীবন্ত চরিত্রায়ণ নয় ?

উপেন্দ্রকিশোর

প্রথম নামটি খারিজ ক'রে কাকা তাঁর নতুন নাম রাখলেন, উপেন্দ্রকিশোর। সেই দ্বিতীয় নামই তাঁর আসল পরিচয়। যেন এটাই উপেন্দ্রকিশোরের স্বযাচিত নাম। সমগ্র আয়ুষ্কৃতির তাৎপর্যের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে যে-নামে তিনি নিজেকে শেষ দিনটিতেও ডেকে উঠতে পারতেন, কেননা, পৌরাণিক দেবতা বিষ্ণুর মতোই তাঁর সত্তা পুনর্জন্ম পরিগ্রহ করেছিল ছোটোদের জন্ত ছোটো হয়ে। স্বসমঞ্জস নামের সমাসে 'কিশোর' শব্দটি কেমন আশ্চর্য মানিয়ে গেছে। এবং ঐ সমাসেরই মতো নিষ্পন্ন জীবনেও। গ্রীক দার্শনিকের ভঙ্গি চুরি ক'রে বলা যায়, উপেন্দ্রকিশোরের জগতে কৈশোর সমস্ত-কিছুই মাপকাঠি।

শৈশব কোথায় এসে কৈশোরে পৌঁছয়? কৈশোরের পরেই কি অভিজ্ঞতার বিভ্রান্তি? তাহলে কি কিশোরকালকে মামির মতো মেহুর ক'রে প্রাণপণে আরো-মৃত্যু আরো সমযোচিত বিনষ্টির কবল থেকে বাঁচিয়ে রাখতে হবে? এ-সমস্ত প্রশ্ন আমরা সকলেই পোষণ করি। উপেন্দ্রকিশোর যে এই প্রশ্নগুলির কোনো প্রাঙ-নির্মিত মীমাংসা আমাদের জন্ত বেথে গিয়েছেন, একথা বললে তাঁকে সম্মানিত করা হয় না। কিন্তু এ-সব প্রশ্নের উত্তরাধিকারকে তিনি আরো অক্ষুণ্ণ ও বর্ণাঢ্য ক'রে আমাদের হাতে দিয়ে গেছেন, এমন বললে নিশ্চয় তাঁর উদ্দেশ্যে উনকখন করা হয় না।

কৈশোরকে তিনি চূড়ান্ত মর্যাদা দিতে প্রস্তুত ছিলেন। এবং সেই শ্রদ্ধা-জ্ঞাপনের মধ্যে কোথাও প্রথাভ্রগত অথবা অতি-মৌল শিক্ষাব্রতীর অভিমান ছিল না। তাঁর কত্যা পুণ্যালতা চক্রবর্তী 'ছেলেবেলার দিনগুলি'তে কথাগুলো একটি ঘটনা উল্লেখ করেছেন :

‘আমরা রেলগাড়িতে চড়ে কোথায় যেন বেড়াতে যাচ্ছি, আর ক্রমাগত বাবাকে প্রশ্ন করে চলেছি—“এটা কি”? “ওটা কেন”? বাবা বুঝিয়ে দিচ্ছেন। খানিক পরে ওদিককার সীট থেকে একজন ভদ্রলোক উঠে এসে বললেন, “মাফ করবেন আপনার সঙ্গে আলাপ না করে পারছি না। কী আশ্চর্য স্তম্ভর করে আপনি ছেলে-মেয়েদের শিক্ষা দেন। আমি এরকম আর দেখিনি!” আলাপ ক'রে দুজনেই খুব খুশি হলেন, কারণ সেই ভদ্রলোকও একজন নামকরা লেখক।’

এই বর্ণনা থেকে উপেন্দ্রকিশোরের শিক্ষণ-শিল্পের অন্তত একটি বিশেষত্ব আমাদের চোখে পড়ে। সেটি হলো অত্যাতিরিক্ত মধ্য দিয়ে কৌতুহল নিবৃত্তি, অথবা বাগ্‌জাল বিস্তারে নয়। তিনি একটিও অতিরিক্ত কথা বলেননি, শুধু জরুরি প্রসঙ্গেই পর্যাপ্ত বলেছেন। এ-ব্যাপারে উদ্দিষ্ট শিশু বা কিশোরের অসামান্য প্রাজ্ঞতা তথা গ্রহণ ক্ষমতা মারিয়া মন্তেসরির মতো তিনি স্বীকার ক'রে নিয়েছিলেন। কিন্তু মাতা মন্তেসরির সঙ্গে উপেন্দ্রকিশোরের প্রধান পার্থক্য রূপকথা সম্পর্কে শেখোক্ত জনের পবিত্রতম পূর্বসংস্কারে। 'কল্পনাশক্তিকে শিশু-মনস্তত্ত্বে বড়ো একটি জায়গা দেওয়া হয়েছে; আর, সত্যিই তো সারা পৃথিবী জুড়েই বড়োরা এইজন্মেই ছোটোদের রূপকথা শোনান, যাতে মহতী কল্পনাশক্তি তাদের মধ্যে জাগ্রত হয়। শিশু কল্পনা করতে ভালোবাসে, এ-কথা মেনে নিয়েও বলবো, আমরা কেন ঐ শক্তি জাগাবার জন্তু তার হাতে শুধু রূপকথা আর খেলনা তুলে দিই সেটা বুঝতে পারি না'— বলেছিলেন মারিয়া মন্তেসরি। কিন্তু উপেন্দ্রকিশোর সব জেনে-শুনেই তার হাতে রূপকথার ঝাঁপি তুলে দিয়েছিলেন।

কেননা রূপকথা যৌথস্বত্তি। রূপকথার রাজা হান্স ক্রিস্টিান অ্যাণ্ডারসন জানতেন সব স্বত্তি ভ্রিয়মাণ হয়ে আসে, এমন-কি, রূপকাহিনীরও। তাই কোনো এক বুলবুল পাখির গল্প কাঁদতে ব'সে তাঁকে মুখবন্ধে ব'লে নিতে হয় : 'যে-কথা আজ তোমাদের শোনাবো তা ষটেছিল অনেক বছর আগে। আর সেইজন্মেই তো ভুলে যাবার আগেই এখুনি তোমাদের সেই কথাটা শুনিবে নেওয়া দরকার।'

যে-রূপকথা ষ'টে গিয়েছিল তারি কথক উপেন্দ্রকিশোর। অথচ সেক্ষেত্রে তিনি অ্যাণ্ডারসনের মতো নিঃশর্ত নন, দক্ষিণারব্ধনের মতো স্বপ্নপ্রবণও নন। বরং উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরীর মননমুদ্রা ভারতীয়। ভারতবর্ষে রূপকথা বা পুরাণ ইতিহাসের আশ্রিত। রামায়ণ ভারত-সমাজের ভাষ্য এবং 'ইতিহাস স্বরূপেণ সর্বধর্মা নিরূপিতা' এই কথা বৃহদ্ধর্মপুরাণে বলা হয়েছে। উপেন্দ্রকিশোর 'টুনটুনির বই' লিখবার আগে 'ছেলেদের রামায়ণ' ও 'ছেলেদের মহাভারত' রচনা করেছিলেন, এই তথ্য আপাতত দরকারি। যদি বলা যায় এই দুই চিত্রায়ত কথা-কাহিনী ছোটোদের জন্তু আবার বলার পিছনে তাঁর উদ্দেশ্য ছিল ভারতবর্ষীয় স্বত্তির আক্ষরিক পুনরুজ্জীবন, তবে পুরো কথাটা বলা হবে না। শিশুপুরাণের নব্য জনয়িতা উপেন্দ্রকিশোর চেয়েছিলেন শিশু বা কিশোর যেন অতীতকে নিছক সমীহা দিয়ে না ফিরিয়ে দেয়। 'পুরাণ' শব্দটির জন্ম 'পূরণ'

থেকে—যা ব’টে গিছে কিংবা পুরাবৃত্তের অন্তর্ভুক্ত হয়েছে তাকে জীবান্ত্রে পরিণত হতে দিলে ভুল হবে ; পরিবেশ-চেতন কল্পনাশক্তি দিয়ে তাকে পূরণ ক’রে এই মুহূর্তে নিয়ে আসতে হবে। তাই ‘ছেলেদের মহাভারতের’ শুরুতেই আজকের কথা এবং তারপর ক্যাশ-বাক বা পশ্চাৎপটে আলোক-সম্পাত :

‘এখন আমরা যাহাকে দিল্লী বলি, সেই দিল্লীর কাছে, অনেকদিন আগে হস্তিনা বলিয়া একটা নগর ছিল।’

সত্যকে আবার সৃষ্টি ক’রে নিলে সত্য মিথ্যা হয়ে যায় না। বরং সত্যকে ষথায়থ পুনরাবৃত্তি করলে কখনো কখনো তার দ্যুতি স্নানায়মান হওয়ার আশঙ্কা থাকে। বাংলা সাহিত্যে অতিপ্রাকৃত কল্পনার পথিকৃৎ ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায় ‘জাপানের উপকথা’ জ্ঞাপন করতে গিয়ে এই প্রসঙ্গ এড়াতে পারেননি : ‘জাপান কোথায়, জাপানের লোক কিরূপ, তাহাদের আচার-ব্যবহার কিরূপ, এই সমুদয় বিষয়ে আমাদের জ্ঞানলাভ করা আবশ্যক...সকল দেশেই মাতা, পিতা, পিতামহ, পিতামহীগণ, বালক-বালিকাদিগের নিকট উপকথা বলিয়া থাকেন। জাপানের পিতামহ পিতামহীগণ—পৌত্র-পৌত্রীগণের নিকট কিরূপ উপকথা বলিয়া থাকেন, দৃষ্টান্তস্বরূপ আজ সেইরূপ একটি গল্প এখানে প্রদান করিব।’ উপেন্দ্রকিশোর ‘জাপানী দেবতা’র গল্প বলার মুহূর্তে এমন কোনো অঙ্গীকার করেননি। তার ফলে গল্পের কোনো ক্ষতি তো হয়নি, জাপানি জীবনযাত্রার চিত্রণও অবিকৃত থেকেছে। সত্যের মাধুর্য দেশে দেশে কালে কালে এক, বয়সে বয়সে মূলত অভিন্ন। ঋগ্বেদী শিশু-সাহিত্যের নিদর্শন ‘টুনটুনির বই’, কোবগ্রন্থের আরম্ভে গ্রন্থকারের নিবেদনে এ-সম্পর্কে উপেন্দ্রকিশোরের অকপট সিদ্ধান্ত পাওয়া যাচ্ছে :

‘সন্ধ্যার সময় শিশুরা যখন আহাৰ না করিয়াই ঘুমাইয়া পড়িতে চায়, তখন পূর্বজন্মের কোনো কোনো অঞ্চলের স্নেহরূপিণী মহিলাগণ এই গল্পগুলি বলিয়া তাহাদের জাগাইয়া রাখেন। সেই গল্পের স্বাদ শিশুরা বড় হইয়াও ভুলিতে পারে না।’

‘সত্যের মাধুর্য’ কথাটার উপর জোর দিতে চাই। টুনটুনির বইয়ের কোনো গল্পেই এপিগ্রামের ক্ষিপ্ততা নেই, আছে অহুগ্র প্যারাবলের সহজ সৌন্দর্য। যাকে ‘পোয়েটিক জাস্টিস’ বলি সেই ‘শাস্ত্রিক বিধান’ এর অনেকগুলি গল্পে রয়ে গেছে। যেমন নাপিত আর রাজার আত্মসম্মতির পরিণাম। আছে স্বযোগ-সন্ধানী মার্জারীর প্রাপ্য পরাভব। আরো আছে নিশ্চয়, নির্বোধের সংশোধিত

হবার অধিকার : বোকা জোলা আর শেয়ালের কথা । এমনি আরো কতো
 বৃত্তির পুরস্কার বা প্রতিক্ষণ, কতো অক্ষয় আকোশের উৎসাদন, দম্ভসর্বস্বের
 দর্পহরণ । কিন্তু সব ছাপিয়ে কি নেই বিজয়ী এবং বিজিত, শাস্তিগ্রস্ত আর
 শাস্তিদাতার মধ্যে একটি আশ্চর্য মধুর সামীপ্য, পরস্পর-স্পৃষ্ট হবার মতো নম্র
 একটি একান্তবর্তিতা ? তাই ‘এক টুনিতে টুনটুনাল/সাত রাগীর নাক কাটাল ।’
 আবার

উকুনে-বুড়ি পুড়ে মোলো,
 বক সাতদিন উপোস রইল,
 নদীর জল ফেনিয়ে গেল,
 হাতীর লেজ খসে পড়ল,
 গাছের পাতা ঝরে পড়ল,
 ঘুঘুর চোখ কানা হল,
 রাখালের হাতে লাঠি আটকাল,
 দাসীর হাতে কুলো আটকাল,
 রাগীর হাতে খালা আটকাল,
 পিঁড়িতে রাজা আটকাল ।

এই সমস্ত কথিকায় যে সহানুভূতির বেদনা অথবা ক্রীহর্ষ আছে তা উপেন্দ্র-
 কিশোরের আবিষ্কার । ঈসপের ক্ষমাহীন নৈব্যক্তিকতা তাঁর নেই, আছে অভিজ্ঞতার
 মধ্য দিয়েই সমবেত অতিক্রমণের প্রতি বিশালাক্ষ মাতুলিক মমতা । উপেন্দ্র-
 কিশোরের এই অভিমুখিতাকেই ‘ভারতীয়’ বলতে চেয়েছি । সংগৃহীত এইসব
 গল্পের স্থানীয় বর্ণনা কিংবা কাঠামো তিনি এতটুকু পরিবর্তন করেননি । তা
 সত্ত্বেও গল্পগুলি ঐক্যাত্ম্যে বিধৃত হয়ে যে-চারিত্র পেয়েছে তা তাঁকে নিছক
 সংকলয়িতা হিসেবে নয়, সৃষ্টধারের, ভূমিকায় প্রতিষ্ঠিত ব’লে চিনিয়ে দেয় ।

কেননা ভাষা বিষয়ে তিনি জাগরুক ছিলেন ! অবনীন্দ্রনাথের শব্দশিল্প তাঁর
 ছিল না, ছিল না দক্ষিণাবঙ্গের শিথিল পুষ্পগ্রাহিতা । তবে অবনীন্দ্রভাষার
 একটি উপপাত্তের সঙ্গে কথঞ্চিৎ সাধর্য ছিল তাঁরো শব্দবৈষণ্য । ‘কথিত, চিত্রিত
 ও ইঙ্গিতের ভাষার একই দিনে সৃষ্টি হয়েছে বললে ভুল হবে না,’ এই কথা ব’লে
 অবনীন্দ্রনাথ এই তিন রকম প্রকাশরীতিকে নতুনভাবে সমাহত ক’রে একটি
 ‘চিত্রভাষা’ গঠন করতে চেয়েছিলেন । পক্ষান্তরে উপেন্দ্রকিশোর চিত্রভাষা ও
 গীতভাষাকে মিলিয়ে দেওয়ার পক্ষপাতী । ‘ছোটবেলার ঝাপসা স্মৃতির মধ্যেও,’

পুণ্যলতা দেবী লিখেছেন, ‘বাবার দুটি মূর্তি মনে জাগে : রং তুলি নিয়ে বাবা ছবি আঁকছেন আর বাবা বেহালা বাজাচ্ছেন।’ দুটি মূর্তি, না একই মূর্তি ? ছবি ও গানের আধারভেদ খুব ভালোভাবেই হৃদয়ঙ্গম করেছিলেন তিনি, কিন্তু পরিশেষে এই উচ্চারণে এসেছিলেন যে এরা এ ওর সম্পূরক। ‘সঙ্গীত ও চিত্রবিজ্ঞা’ নামক নিবন্ধে তাই অমোঘ স্বরে বলেছেন :

চিত্রের পক্ষে যেমন স্থান, সঙ্গীতের পক্ষে তেমনই সময়। চিত্রেতে ভিন্ন ভিন্ন রঙ ভিন্ন ভিন্ন স্থান অধিকার করিয়া থাকে। সঙ্গীতে ভিন্ন ভিন্ন সুর ভিন্ন ভিন্ন সময় অধিকার করিয়া থাকে। সীমারেখা চিত্রের পক্ষে যাহা করে, তাল সঙ্গীতের পক্ষে তাহা করে। কবিতা উভয়েরই সঙ্গিনী। বাস্তবিকই ইহার তিন ভাই-বোন।

গল্পের কথা তিনি এখানে বলেননি, এটা লক্ষ্য করতে হবে। সে-সম্পর্কে উল্লেখ যদি করতেন হয়তো রবীন্দ্রনাথের মতোই বলতেন গল্পের চেয়ে কবিতা আরো শক্তিশালী, আরো নাটকীয়, কেননা ‘কবিতা ভাষার সঙ্গে সঙ্গে একটা সঙ্গীত নিযুক্ত করিয়া দেন।’ গল্পের ভৌম অসামর্থ্যের পাশাপাশি কবিতার সৌর ব্যাপ্তি বিষয়ে তিনি কিরকম গভীর সচেতন ছিলেন তার প্রমাণ হিসেবে পর পর দুটি নজির এখানে দাখিল করছি। দুয়েরই কথাবস্তু তাড়কা রাক্ষসী বধ :

- ১ বিশ্বামিত্র রামকে বলিলেন, ‘বাছা, রাক্ষসীটাকে মারিতে হইবে।’ রাম বলিলেন, ‘আচ্ছা’। এই বলিয়া তিনি ধনুকের গুণ ধরিয়া খুব জোরে টঙ্কার দিলেন। ধনুকের গুণ জোরে টানিয়া হঠাৎ ছাড়িয়া দিলে ‘টং’ করিয়া একটা শব্দ হয়, তাহাকেই বলে টঙ্কার। রাম ধনুকে এমন টঙ্কার দিলেন যে, তাহা শুনিয়া বনের জন্তরা মনে করিল বুঝি সর্বনাশ উপস্থিত। সে শব্দে তাড়কাও প্রথমে চমকিয়া গিয়াছিল। কিন্তু তাহার পরেই সে হাত তুলিয়া হাঁ করিয়া, ঘোরতর গর্জন করিতে করিতে আসিয়া উপস্থিত। তখন ধূল্য চারিদিক অন্ধকার করিয়া সে রাম লক্ষ্যণের উপরে পাথর ছুঁড়িয়া মারিতে লাগিল। (ছেলেদের রামায়ণ)

- ২ মরিবে রাক্ষসী বুড়ি, রক্ষা নাই তার,
তুখনি দিলেন রাম ধনুকে টঙ্কার।
‘টং টং’ রবে তার কৃষি ভয়ঙ্কর,
দাঁত কড়মড়ি বুড়ি কাঁপে থর-থর।

‘হাঁই-মাঁই-কাঁই’ করি ধাঁই-ধাঁই ধায় ।
 ছড়মুড়ি ঝোপঝাড় চুরমারি পায় ।
 গরজি গরজি বুড়ি ছোটো, যেন ঝড়,
 শ্বাস বয় ঝোবতর ঝড়র-ঝড়র ।
 কান যেন কুলো তার, দাঁত যেন মূলো,
 জল-জল দুই চোখে জলে যেন চুলো ।
 হাঁ করেছে দশ গজ, তাহে জিত থান,
 লকলকে চকচকে দেখে ওড়ে প্রাণ ।
 বিষম ধুলার ঘোরে দৌহারে ঘেরিয়া,
 পাথর ছুঁড়িয়া বুড়ি মারে চোঁচাইয়া । (ছোট্ট রামায়ণ)

এমন বলার উপায় নেই গুণাংশটি রক্তাঙ্গ । বরং গুণ এখানে— যেমন উপেন্দ্র-
 কিশোর সর্বত্র— স্বাস্থ্যবান এবং চাহিদা মিটিয়েও অনতিবিকৃত । কিন্তু গুণ
 ব্যাপারটিই মাত্রালজ্যী, বিতর্কসজাগ এবং ফলত বিলম্বিত । গুণলেখক উপেন্দ্র-
 কিশোরকে কথার মাঝখানে থেমে বুঝিয়ে দিতে হয়ে ‘টঙ্কার’ কাকে বলা হয় ।
 আর, তাৎপর্য ও পারস্পর্য রেখে একই মুহূর্তকে দুটি স্তবকে বিভক্ত ক’রে নিতে
 হয়েছে তাঁকে । কবি উপেন্দ্রকিশোর কিন্তু মুহূর্তটিকে বিশিষ্ট করেননি, দ্বিপদী
 গঁথে গঁথে একটি নিরবচ্ছিন্ন স্তবকের চলশ্রোত রচনা করেছেন । এক্ষেত্রে চোখে
 না প’ড়ে উপায় নেই যে অমিত্রাক্ষরের প্রধানতম শত্রু দ্বিপদীকেও তিনি প্রবহমান
 ক’রে তুলেছেন । কৃত্তিবাসের সঙ্গে তুলনা করলেই উপেন্দ্রকিশোরের বৈশিষ্ট্য ধরা
 পড়বে । কৃত্তিবাস থেকে ঈষদংশ :

প্রথমে দিলেন রাম ধনুকে টঙ্কার ।
 স্বর্গ মর্ত্য পাতালেতে লাগে চমৎকার ।
 শুয়েছিল রাক্ষসী সে স্বর্ণের খাটে ।
 ধনুক টঙ্কার শুনি চমকিয়া উঠে ॥
 বলিয়া রাক্ষসী সেই একদৃষ্টে চায় ।
 দূর্বাদল-শ্যামরূপ দেখিল তথায় ॥
 উঠিয়া চলিল সেই রাম বিচ্যমান ।
 ডাকিয়া বলিল আজি লব তোরা প্রাণ ॥

সন্দেহ নেই কৃত্তিবাস এই অংশে শ্রবণাভিরাগ । কিন্তু বড়ো কমনীয় বড়ো

বেশি চিত্রার্পিত । বায়ীকি স্বভাবত এখানে— শ্লোকস্মৃতি সঙ্কেত— উদাস্ত ও
স্বরিত, অতৃপ্ত ও ক্ষতগ :

এবমুক্তা ধর্ম্মধ্যে বন্ধা মুষ্টিমরিন্দমঃ ।
জ্যোঘোষমকরোত্তীত্রং দিশঃ শব্দেন নাদয়ন্ ।
তেন শব্দেন বিজ্ঞস্তান্তাড়কাবনবাসিনঃ ।
তাড়কা চ স্ফংক্রুদ্ধা তেন শব্দেন মোহিতা ॥
তং শব্দমভিনিধায় রাক্ষসী ক্রোধমুচ্ছিতা ।
শ্রদ্ধা চাত্যদ্রবং ক্রুদ্ধা যত্র শব্দে বিনিঃসৃতঃ ।

উপেন্দ্রকিশোর কৃতিবাসকে আশ্রয় ক'রেও বায়ীকির দিকেই এগিয়ে গেছেন ।
কেননা, শব্দালংকার বিশেষত ধ্বন্যক্তি ও অল্পপ্রাসের অভিপ্রেত প্রয়োগে ব্যাখ্যা-
বিবল প্রসঙ্গধর্মী ভাষা রচনা তাঁর অন্ত্যমত উদ্দেশ্য । কৃতিবাস যতো না প্রসঙ্গধর্মী
তাঁর চেয়ে ঢের বেশি ব্যাখ্যানির্ভর ।

সুতরাং গল্পকেও উপেন্দ্রকিশোর ধ্বনিময় এবং ব্যাখ্যাবিবল করার কথা
ভেবেছেন । তাঁর গল্পে এ-দুটি গুণের ক্রমবিকাশ এত গোপনে এত অলক্ষ্যে
ঘটেছে যে পর্ববিভাগ ক'রে দেখানো কঠিন । কিন্তু ভিন্নকালে রচিত তাঁর
অনুরূপ পরিস্থিতির একাধিক বর্ণনা থেকে এই পার্থক্য অল্পভব করা যায় ।
এ-রকম দুইটি উদাহরণ :

১ হায় হায় ! পাশায় কি সর্বনাশ হইল ! যুধিষ্ঠির যতই হারেন, ততই তাঁহার
জেদ চড়িয়া যায়, আর ততই তিনি বলেন, 'আরো খেলিব' । ধূর্ত শকুনির
জুয়াচুরি কাহারও ধরিবার সাধ্য নাই । পণ রাখিবামাই তিনি 'এই জিতলাম'
বলিয়া পাশা খেলেন আর যুধিষ্ঠির হারিয়া যান ।

এইরূপে ক্রমে তাঁহার দাসী গেল, চাকর গেল, হাতী গেল, ঘোড়া গেল,
রথ গেল, সৈন্য গেল,— সব গেল ! (ছেলেদের মহাভারত)

২ নলের মাথার ভিতরে কলি ; পাশার ভিতরে কলি । নল এক কথা বলিতে
আর এক কথা বলিয়া বসেন । দাক্ষণ পাশা এক রকম বলিতে আর এক
রকম হইয়া যায় !

দময়ন্তী দেখিলেন, সর্বনাশ হইতে চলিয়াছে । সকলেই বুঝিল, রাজার আজ
মাথা ঠিক নাই ।

পুরীময় হাহাকাঁর পড়িয়া গেল । রাজা সোনা হারিয়াছেন, রূপা হারিয়াছেন,

হাতী ঘোড়া, গাভী, পাখী, বসন, ভূষণ সকলই হারিয়াছেন। তথাপি তিনি খামেন না, বারণ করিতে গেলে কথা শোনেন না। (মহাভারতের গল্প) দ্বিতীয় অংশটি রেখালেখ্য হিসেবে আরো অনুজ্ঞ, আরো অনেক জঙ্গম, অর্ধমিল ও অল্পপ্রাসের পর্যাপ্ত অনপব্যয়িতায় অনেক বেশি জীবন্ত। তাঁর গল্পবন্ধের এই স্পন্দনধর্ম ক্রমশই যে বেড়েছে, তার স্পষ্টতর দৃষ্টান্ত মিলবে প্রথম পর্যায়ের সাধুভাষার সঙ্গে উপাস্ত পর্বের কথ্যরীতির একটি তুলনায় :

- ১ এদিকে ক্রমে ঢের রাত হইয়াছে আর খুব বাতাসও বহিতে আরম্ভ করিয়াছে। সকলে ঘুমাইয়া পড়িয়াছে, পুরোচনও নিদ্রায় অচেতন। সেই সুন্দর স্বয়ংগ পাইয়া, ভীম তখনই তাড়াতাড়ি তাহার ঘরের দরজায় আগুন লাগাইয়া দিলেন। তারপর বাড়ির চারিদিকে বেশ ভালরূপ আগুন ধরাইয়া পাঁচ ভাই মায়ের সঙ্গে সেই গর্তের ভিতর দিয়া বাহিরে চলিয়া আসিলেন। পুরোচন আর পাঁচ পুত্রসমেত সেই নিষাদী পুড়িয়া মারা গেল। (ছেলেদের মহাভারত)
- ২ এদিকে দারোগামশায় তাঁর লোকদের ব'লে দিয়েছেন, 'তোরা প্রত্যেক দরজায় বেশ ভাল ক'রে আগুন ধরাবি; খবরদার আগুন ভাল ক'রে না ধরলে চ'লে যাসনি যেন।' তিনি নিজে গিয়েছেন সিঁড়িতে আগুন ধরাতে। আগুন বেশ ভাল মতই ধরেছে, দারোগামশাই ভাবছেন, 'এই বেলা ছুটে পালাই', এমন সময় বাঘার ঢোল বেজে উঠল, গুপীও গান ধরে দিল। তখন আর দারোগামশাই বা তাঁর লোকদের কারু সেখান থেকে নড়বার জো রইল না, সকলকেই পুড়ে মরতে হল। ততক্ষণে গুপী আর বাঘাও আগুন দেখতে পেয়ে, তাদের জুতোর জোরে, তাদের ঢোল আর থলেটি নিয়ে সেখান থেকে চম্পট দিল। (গুপী গাইন ও বাঘা বাইন)

সন্দেহ নেই, প্রথম বিবরণীতে সাধুভাষা যে আতিথেয় ঔদার্যগুণে সম্পন্ন দ্বিতীয়োক্তটিতে কথা বিগ্রাসের সেই সামর্থ্য নেই। কিন্তু বিবর্তিত বিশেষত্বটি নজরে পড়ে। মহাভারত-বর্ণনার অংশে রচয়িতা একজন কথক-ভাষ্যকার, অপর কাহিনীতে নাট্যকার। হুতরাং প্রথম অপেক্ষা পরবর্তী দৃষ্টান্ত অধিকতর সংলাপ-ধর্মী। উপেক্ষিকিশোরের ভাষায় বলতে গেলে, ঐ সংলাপে 'ইতস্ততঃ গতি' বা 'দোল' রয়েছে। উত্তরোত্তর তাঁর গঞ্জে 'ইতস্ততঃ গতি'র প্রতি ঝোঁক দেখা দিয়েছে এবং এক ধরনের উচ্ছল সাবলীল সংলাপসঙ্গীত তাঁর অহুশীলনের বিষয় হয়ে উঠেছে। এই সঙ্গীতিক সংলাপের নিকটতম তুলনীয় শিল্পরূপ জার্মান Singspiel—যেখানে কবিত্ব অপেক্ষা প্রাত্যহিক কথোপকথনের সঙ্গে যুক্ত হয়ে

কক্ষ লালিত্যের আবেদন আনে। উপেন্দ্রকিশোরের এই বক্সের প্রাঙ্গণিনী গগনজলনা অপূর্ব ক্ষমার্জ কৌতুক মনের ক্রন্দ ধুয়ে দেয়। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথের ‘মাকৃতির পুঁথি’ আর হুকুমার রায়ের ‘হ-য-ব-ব-ল’ যে সেই অকৃত্রিম সার্থকতাকেও অতিক্রম ক’রে গিয়েছে, তার কারণ, তাঁরা— রীতিবিভাজক সমালোচকমণ্ডলীর কাছে হঠোক্তিটির পূর্বে মার্জনা চেয়ে নিচ্ছি— চম্পু-রীতিতে হুরেলা বিকারের মধ্য দিয়ে মগ্নচেতনশ্রোত বা Stream of consciousness পদ্ধতির রূপভেদে পৌঁচেছেন। উপেন্দ্রকিশোরের মাহুরেরা জাগ্রত থেকেই অতিপ্রাকৃত পরিবেশ নির্মাণ করে। পক্ষান্তরে, উল্লিখিত পর্বের অবনীন্দ্রনাথ বা হুকুমার রায়ের চরিত্রগুলি স্বগত স্বপ্নাবস্থা থেকে এসে আমাদের ছন্দোহীন দৈনন্দিনকে ছুঁয়ে চ’লে যায়। লজিক থেকে অবচেতনা এবং অবচেতনা থেকে লজিক— এই পার্থক্য সত্ত্বেও টাইপ চরিত্রায়ণের দিক থেকে এঁরা তিনজন একই মুহূর্তে স্বতিধার্য।

ঘুমন্ত মন্থন শৈশবে সমস্ত সমস্তার সমাধা। এমন-কি সেখানে সমস্তাও কখনো কখনো সমাধানেরই প্রতীক্ষা। অতঃপর কৈশোরে জাগরণের উন্মেষ। এই জাগরণকে উপেন্দ্রকিশোর নন্দিত করেছিলেন। কৈশোরের কাছে স্বাভাবিক উপায়ে মানবঅভিজ্ঞতাগুলি তিনি পৌঁছে দিতে চেয়েছিলেন, এই কারণে যে তাহলে তার আর কখনোই জীবনের প্রাণদ কেন্দ্র থেকে ভ্রষ্ট হওয়ার আশঙ্কা থাকবে না। তাই তাঁর বর্ণিত পুরাণগুলি তথাকথিত ‘সংক্ষেপিত সংস্করণ’ কিংবা ‘জী-ভূমিকা বর্জিত’ সুনীতিসংহিতা নয়। কিশোর পাঠকের কাছে জীবনের মূল নীতিগুলি জানিয়ে দিতে গিয়ে উপেন্দ্রকিশোর ভুলে যাননি যে কুমেরু ও হুমেরুর মাঝখানে এই প্রকাণ্ড পৃথিবী চিরন্তন লাবণ্যতেজ পাবার জন্য শুভার্থী সূর্যের দিকে তাকিয়ে রয়েছে।

‘আলোর ফুলকি’ ও অবনীন্দ্রনাথের গদ্য

আপাতদৃষ্টিতে অসংলগ্ন হলেও, চমারের Parliament of Fowls ব’লে কাব্য-রূপকথানি ‘আলোর ফুলকি’র প্রসঙ্গে ভাবাসঙ্গবাহী। সেখানেও পশুপাখির হাট ব’সে গেছে, হুবহু মানবিক সংরাগের উত্তাপে কখনো ঈগল উচ্চকথনে মত্ত, কখনো-বা মানবজাগতিক বাসনা বা বৈরাগ্যের অবিকল সাদৃশ্বে জলের পাখিদের মুখপাত্রী হিসেবে রাজহংসী নিলিপ্ত গলায় বলছে—

But she wol love him, lat him take another !

এই আখ্যায়িকার মধ্যে প্রতীকযোজনা ছাড়া চমার আর প্রায় সব-কিছুই একাধিক পূর্বসূরীর কাছ থেকে হু-হাতে নিয়েছিলেন। সেই সূত্রে শিশারো, দান্তে এবং ভুগিয়াসের কাছে তাঁর কৃতজ্ঞ হবার কারণ অস্বীকার করবার উপায় নেই। আর যেখানে নিসর্গলক্ষীর চারপাশে পাখির কাকলিরত, সেই জায়গায়, অর্থাৎ এই বইয়ের সবচেয়ে স্মরণযোগ্য অংশটিতে, অ্যালানাস ডু ইনমুলিসের *De Plactu Naturae* বইটির কাছে চমার অধর্মণ।

‘আলোর ফুলকি’র দৃশ্যপট অনেকটা Parliamet of Fowls-এর মতোই তির্যক্ প্রাণীদের মহুজ্ঞে চঞ্চল। যে-সব পশুপাখি অভিজ্ঞাত সাহিত্যে উপেক্ষিত, এবং ঈশপের উপকথা অথবা অমূরূপ কোনো কোনো নীতিনিষ্কৃতির গল্পে সাস্থনার তাচ্ছিল্যে সমাদৃত, এই বই ছুটিতে তারা উদ্দীপন-বিভাবের অবহেলিত এলাকা ছেড়ে আলম্বন-বিভাবের উচ্চাসনে উঠে এসেছে।^১ তা ছাড়া, এবং

১ উপনিষদের সুবিদিত দুটি পাখি অথবা বৈষ্ণব পদাবলীতে তুলনাকল্পে গৃহীত মৃগ প্রভৃতি পাখি আর্ধ উপলব্ধি বা মানবীয় ভাবাবেগের অন্ধ সহায়ক মাত্র। বাণভট্ট তো বৈষ্ণবায়ন ব’লে শুক-পাখিটিকে সর্বজ্ঞ বানিয়ে তার মুখ দিয়ে ‘আমাদের রীতিমতো সংস্কৃত আর্ধ-ছন্দে নিবদ্ধ শ্লোক শুনিয়েছেন (দ্রষ্টব্য, কাবন্দরী, পৃ. ৮-৯ : অনুবাদ শ্রীপ্রবোধেন্দুনাথ ঠাকুর)। আবার লোকশ্রুত ব্যাঙ্গের Ornithogina-তে মাঝে মাঝে পাখিতে পরিণত করা বোধ হয় একই প্রবণতার কপভেদ-মাত্র। ধনগোপাল মুখোপাধ্যায় (Gay Neck। চিত্রগ্রীব, অনুবাদ : সুরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়), জ্যাক লগুন (হোয়াইট ফ্যাঙ। অনুবাদ : নির্মলচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়) ও হেমিংওয়ের (ওল্ডম্যান অ্যাণ্ড দি সী। অনুবাদ : শ্রীমতী লীলা মজুমদার) মধ্যে একটি সাদৃশ্যহীন সহজেই টানা যেতে পারে। এঁদের প্রত্যেকের প্রাসঙ্গিক অভিজ্ঞতা বিচিত্র ও প্রচুর, কিন্তু এঁরা তিনজনেই একদেশদর্শী। মানুষ এ-সব ক্ষেত্রে সক্রিয় দর্শক ও প্রতিহিংসাপরায়ণ অভিভাবক ; প্রকৃতির উপরে মানুষের প্রভুত্ববিস্তার — অভিজ্ঞতা-ভারাতুর এই তথ্যটি এঁদের রোমাঞ্চ-সঞ্চারী রচনাবলী প’ড়েও কিছুতেই যেন ভালো যাচ্ছে না।

সেইটেই এই নিবন্ধের সূচনাসূত্র ‘আলোর ফুলকি’ও মৌল রচনা নয়। এদম’ রস্টার উপরে নির্ভর ক’রে ফ্লোরেন্স ইএটস হান্ *The Story of Chanticleer* লিখেছিলেন। সেই বইটিই অবনীন্দ্রনাথের ‘আলোর ফুলকি’র ভিত্তিপট। চমার আমাদের মনে যে-জিজ্ঞাসার উদ্রেক করেন, সেটি হলো, একজন ক্ষমতাবান লেখক কেন অহুবাদকর্মে ব্যাপ্ত হবার অতিরিক্ত শ্রম স্বীকার করে? অথবা প্রায়টিকে আরো একটু ঘুরিয়ে নিলে এ-রকম দাঁড়ায়, একজন প্রথমশ্রেণীস্থ লেখক অহুবাদ করার সময়ে কিভাবে রচয়িতা নির্বাচন করেন? বোধ করি দুজনের প্রবণতার সাক্ষ্য এর অন্ততম হেতু। উপরন্তু, কবিতার ভাষাস্তরীকরণ একটি কঠিন দায়িত্ব, কেননা মূলের ধ্বনিগত আবহমণ্ডল তার পথে সবচেয়ে বড়ো প্রলোভন এবং প্রতিবন্ধক। কিন্তু, তবু সে-আগ্রহের যুক্তি ঐ মানসিকাতার সাধর্ম্যে নিহিত। অবনীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে এই কথাটাকে আরো কিছু দূর প্রসারিত ক’রে নেওয়া সম্ভব। *The Story of Chanticleer* আলোর ফুলকির নতুন মাটিতে শুধু পুনর্জাত নয়, পুনর্নব্বয়ে উজ্জ্বল। তার একটি কারণ কথাশিল্পে নয়, শিল্পকথার মধ্যে খুঁজতে হবে। ‘ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ’ বা ‘বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী’তে অবনীন্দ্রনাথ বহু বিদেশী শিল্প সমালোচকের উক্তি সবিস্তারে উদ্ধৃত করেছেন। সেই তথ্যটি এই কাহিনীর আলোচনাকালে মনে রেখে এ-কথা বিনা দ্বিধায় বলা যায়, তাঁর রচনার একটি বিশেষ পর্বে, অন্ত কোনো গল্পগ্রন্থ বর্জন ক’রে এই বইটি বাছাই করার সময় লেখকের এক বা একাধিক উদ্দেশ্য ছিল। প্রধানত, তাঁর বাক-রীতিটির অন্তর্লীন শিল্পাদর্শ-ই সেই উদ্দেশ্য এবং এখানে তিনি উদ্দিষ্ট সেই সেই আদর্শে উপনীত হয়ে গেছে। শকুন্তলা (১৩০২) বা ক্ষীরের পুতুল (১৩০২) তিনি রবীন্দ্রনাথের অহুরোধে লিখেছিলেন এবং সরল সুন্দর সূত্বতা ছাড়া অপর কোনো ব্যাপ্ত বিশেষত্ব সেই বই দুটিতে অনঙ্কুরিত। রাজকাহিনী (প্রথম খণ্ড, ১২০২) গ্রন্থে তাঁর শব্দসমীক্ষণ বিশিষ্ট হয়ে উঠেছে। ভূতপতরীর দেশ (১২১৫) নালক (১২১৬) বই দুখানিতে তারই উদ্বর্তন বর্ণিকাভঙ্গিতে বিচিত্রত, বিচ্ছুরিত। পথে-বিপথে (১২১২) বয়স্কপাঠ্য রচনা, এর মধ্যে নানাভাবে ভাষা সম্পর্কে তাঁর বিশেষ মনন কাজ ক’রে গেছে। এই মননভঙ্গিমা আলোর ফুলকিতে এসে স্তম্ভসংস একটি শীর্ষচূড় সার্থকতায় পৌঁছেছে।

‘ছবির ভাষা অনেকটা সার্বজনীন ভাষা’— এই কথাটি অবনীন্দ্রনাথের প্রথম প্রতিজ্ঞা। ‘সার্বজনীন’— এই শব্দটির দিকে লক্ষ্য রেখেই যেন অবনীন্দ্রনাথ ভাষার উৎসসন্ধান এইভাবে করেছেন :

ভূমিষ্ঠ হওয়া মাত্র মানুষ যে “মা” শব্দ উচ্চারন করেছে এবং যে চোখের তারা ফিরিয়েছে বা যে হাত বাড়িয়েছে মায়ের দিকে, তার থেকে কথিত, চিত্রিত ও ইঙ্গিতের ভাষার একই দিকে সৃষ্টি হয়েছে বললে ভুল হবে না।
— ‘শিল্প ও ভাষা’, বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী।

বস্তুত, জন্মমূহূর্তের ঐ তিনরকম ভাষা কালক্রমে অনেকাংশে ত্রিধাবিভাজিত হয়ে গেছে এবং অবনীন্দ্রনাথ যেন তিনটিকে আবার একাধারে সমাহৃত করতে চেয়েছেন। ‘চিত্রভাষা’ শব্দটি তিনি অত্যন্ত জোর দিয়ে ব্যবহার করেছেন এবং তার ভাষা দিতে গিয়ে প্রাচীন মানুষের চিত্ররীতির প্রেরণাসূত্রটি আমাদের দেখিয়েছেন :

এ যেন মানুষের সঙ্গে চারি দিকের যারা কথা কইল তাদের পরিচয় আগে লিখতে বললো মানুষ : জলকে মানুষ জিজ্ঞাসা করলে জল, তুমি কেমন করে চল ? জল শ্রোতের রেখা ও গতিভঙ্গি দিয়ে একে ইঙ্গিত করে শব্দ করে জানিয়ে দিলে— এমন করে ঢেউ খেলিয়ে একে বেকে চলি। হরিণ, তুমি কেমন করে দৌড়ে যাও ? হরিণ সেটা স্পষ্ট দেখিয়ে গেল। কিন্তু গাছকে পাথরকে শুধিয়ে মানুষ পরিষ্কার সাড়া পেলে না। গাছ, তুমি নড় কেন ? এর উত্তর গাছ মর্মরধ্বনি করে, দিলে— এই এমনই নড়ি থেকে থেকে, জানিনে কেন ! গাছের কথাই বোঝা গেল না, ছবিতেও তার রূপ ধরলে না মানুষ। পাহাড়, দাঁড়িয়ে কেন ? আকাশ দিয়ে মানুষের জিজ্ঞাসার প্রতিধ্বনি ফিরে এল কেন !— ঐ, বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী।

বলা বাহুল্য, চিত্রভাষার প্রবর্তনা অবনীন্দ্রনাথকে তার দুরাশ্রয়ী সংকেতের শক্তি নিয়ে অধিকার করেছে এবং তিনি করেছেন এই ভাষার অহুসৃতির ফলে মানুষ, নিসর্গ, পশুপাখি, জড়-চেনন সর্বত্রই ছবির ভাষার মতো একটি *lingua franca* বা সার্বজনিক ভাষার আভাস।^২ তাহলে এই ভাষায় শব্দ ধ্বনির নিয়ন্তা নয়, বরং তা অর্থবহ ধ্বনির অহুগত। ধ্বনি এখানে মূল মাধ্যম এবং বিবৃতি দ্বিতীয় উপায় মাত্র। Echo-word বা ধ্বন্যক্তি চিত্রোক্তির সঙ্গে যুক্ত হলে এ-ভাষার কাঠামো পাওয়া যাবে :

২ দেবমুনি শব্দদেবের মন্তোক্তি ও F. Ryland-এর রচনার মতো আপাতভিষম নানান উৎস থেকে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর উপপাদ্যের ভিত্তিকে সৃষ্ট করেছেন। প্রকৃপ্রস্তর যুগের চিত্র বা স্তম্ভার আঁকা ছবির সংকেত-পরিধি এতোদূর বাড়িয়ে লেওনার্দো মতো অমিতপ্রতিভাও ভাবেননি। লেওনার্দো সেখানে বিন্দু, রেখা বা বহিরাগতনিক সমস্তার মধ্যেই চোখ রেখেছেন।

পায়রা বেগে গলা ফুলিয়ে বলে উঠল, “বোকো না বোকো না, মোটে না, বোকো না।” ঠিক সেই সময় বেড়ার উপরে রূপ করে এসে কুঁকড়ো বসলেন। পায়রা দেখলে মানিকের মুকুট আর সোনার বুক-পাটায় লেজে যেন এক বীরপুরুষ এসে সামনে দাঁড়িয়েছেন। সন্ধ্যার আলো তাঁর সকল গায়ে পলকে পলকে রামধনুকের রঙ ধরে ঝিকমিক ঝিকমিক করছে দৃষ্টি তাঁর আকাশের দিকে স্থির। মিষ্টি মধুর স্বরে তিনি ডাকলেন, “আ-লো। আ-লো। আ-লো।” তারপর তাঁর বুকের মধ্যে ছেকে যেন স্বর উঠল, “অ-তু-ল ফু-উ-ল। আলোর ফুল।” আলো, প্রাণের ফুলকি আলো, চোখের দৃষ্টি আলো, এসো ফুলের উপর দিয়ে, এসো পাতার লতায় ফুলে ঝিকমিক। আলোতে ঝিকমিক—দেখা দিক, সব দেখা দিক, ভিতরে যাক তোমার প্রভা, বাইরে থাক তোমার আভা, একই আলো ঘিরে থাক শত দিকে শত ধারে, অনেক আলোর এক আলো, অনেক ছেলের এক মা।...বনের তলায় সোনার লিখা, সবুজ ঘাসে সোনার চুমকি, আলোর ফুলকি অ-তু-উ-ল অমূল আলো—আলোর ফুলকি।

প্রাণের স্রোতের উপরে ভাষা এখানে যেন আলোর মতো নেচে চলেছে। ফ্লোরেন্স ইএট্‌স হান্ থেকে প্রাসঙ্গিক প্রাক্করপটি এর পাশে রাখা যাক :

Not at all ! Cried the little Pigeon indignantly ; and then held himself very straight and still, and gazed at the Cook, who had now alighted on the wall. To him, Chanticleer with his trembling crest and golden collar, seemed some magnificent knight of the summer. The evening sun shone on his lovely plumage as he stood there motionless, his head raised ; he seemed to notice no one, but sighed, and his throat sounded “oo...co...” soft and tender. Then he spoke in a kind of ecstasy—O Sun ! O Light ! I love you !...You enter into each one, and enter into every cottage ; dividing, yourself, you yet remain whole, like a mother’s love !...

—*The Story of Chanticleer*

ইএট্‌স হান্ যেখানে কৃত্তী ও দক্ষ, সেখানে অবনীন্দ্রনাথ বিশ্বকর। মাহুঘের শব্দচয়ন আর পাখিদের ধ্বনিবিশ্রাস স্বরসম্মিতির (*assonance*) মধ্যবর্তিতায় অভিন্ন ত্রৈক্য বিধৃত হয়েছে। ‘An ideal language would always express the samething by the same, and similar things by similar means’

— জেসপার্সনের এই কথাটা এ-উপলক্ষ্যে আবার প্রমাণিত হলো। স্বকুমার রায় ‘আবোল তাবোলে’ যে-সব জোড়কলম শব্দ আর ধ্বন্যস্তি ছড়িয়ে গিয়েছেন, সেগুলি এই প্রেক্ষাপটে ভুলবার নয়। পার্থক্য, স্বকুমার রায় দেশজ শব্দের নিঃশর্ত প্রেমিক, আর অবনীন্দ্রনাথ যদিও ‘বাংলাদেশে অপ্রচলিত সংস্কৃত ভাষার’ বিরোধী, তবু প্রয়োজনবিশেষে দেশজ ও তৎসম শব্দ একান্ত পাশাপাশি বসিয়েও তিনি তাঁর ভাষণভঙ্গির গড়নের বিশেষ ঠাঁট বজায় রেখেছেন। ভাষা সম্বন্ধে তাঁর এই নমনীয়তার উদাহরণ আপাতত আলোর ফুলকির সমীপকালীন রচনা পথে-বিপথে থেকে উপস্থাপিত হলো :

ঘণ্টার পর ঘণ্টা নীলের এই দুই যবনিকার ভিতর চলেছি। দক্ষিণে বামে কিছুই দেখছি না ; কেবল সম্মুখ থেকে একটার পর একটা বন্বনীর ধাক্কা আসছে, আর মাঝে মাঝে হঠাৎ এক-একটা গাছের ঝাপসা মূর্তি চোখের উপরে এসে আঘাত ক’রেই সরে যাচ্ছে।

— ‘নিষ্ক্রমণ’, গিরিশিখরে, পথে-বিপথে।

চিত্রভাষা এবং ধ্বনিভাষা এখানে সমীকৃত। আহরুপ্য খুঁজতে গিয়ে অসাবধান পাঠকের একবার রবীন্দ্রনাথকে মনে পড়তে পারে :

রাস্তায় কাদা, পত্রহীন গাছগুলো স্তব্ধভাবে দাঁড়িয়ে দাঁড়িয়ে ভিজছে, কাঁচের জানলার উপর টিপ টিপ করে জল ছিটিয়ে পড়ছে। আমাদের দেশে স্তরে স্তরে মেঘ করে ; এখানে আকাশ সমতল, মনে হয় না যে মেঘ করেছে, মনে হয় কোনো কারণে আকাশের রংটা ঘুলিয়ে গিয়েছে, সমস্তটা জড়িয়ে স্থাবর জঙ্গমের একটা অবসন্ন মুখশ্রী।

— যুরোপ-প্রবাসীর পত্র।

কিন্তু পরক্ষণেই তাঁর সাদৃশ্য-সঙ্কান বার্থ হবে। আবার, বিবেকানন্দ ও ‘চার-ইয়ারী কথা’র বীরবলকে মনে রেখে সচেতন পাঠক অবনীন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক অথচ স্বতন্ত্র ভূমিকা অহুভব করতে পারেন।

এই তথ্যটি মনে রাখলে বোধ হয় অযৌক্তিক হবে না, ১৩২৬ সনের বৈশাখ মাস থেকে অগ্রহায়ণ পর্যন্ত আলোর ফুলকি ধারাবাহিকভাবে ভারতী পত্রিকায় ছাপা হয়েছিল। ঠিক একই সময় তাঁর ‘বাংলার ব্রত’ (১৯১৯) গ্রন্থাকারে প্রকাশিত। এই যোগাযোগের তাৎপর্য লক্ষ্য করার মতো। বাংলার ব্রত বইটিতে আমাদের ব্রতের লোকায়ত মন্ত্রগুলি অবনীন্দ্রনাথ ধ’রে রেখেছেন। আল্পনার নকশায় যেমন বাংলা দেশের পুরবাসিনীদের জীবনধর্মী শিল্পৈষণা (art-motif),

তেমনি ব্রতকথনের মধ্যেও তাঁদের প্রাণছন্দ ধরা পড়ে গেছে। এই ঘরোয়া মন্ত্রগুলির মধ্যে দ্রুতগ প্রবাহের কম্পন যেভাবে অন্তঃসলিল হয়ে আছে, তার প্রাণময়তা সর্বকালের কবি বা কথককেই গভীরভাবে প্রলোভিত করতে পারে। এক সময় গোবিন্দদাস বা জ্ঞানদাসের মতো ধ্রুপদী চেতনায় হ্রস্পন্ন কবিও বাংলাদেশের অঙ্গনের প্রচলিত বুলি (idiom) ব্রজবুলির ক্লাসিক ভাষাবন্ধের সঙ্গে যোগ করেছেন তাতে নিঃসন্দেহে ভাষা শ্রোতাবহা ও আবেদনসমৃদ্ধ হয়েছে। ‘শঙ্খমালার গল্পের’ কথাবস্তুর আলোচনা করতে গিয়ে দীনেশচন্দ্র সেন দু-শোর চেয়েও বেশি মেয়েলি ছড়ার নজির দিয়েছেন। প্রসঙ্গের প্রয়োজনে কয়েকটি অপরূপ উদাহরণ এখানে অহুস্য়ত হলো—

১. সেই কপালে সেই টিপ। সাধুর ভিটায় সোনার দীপ ॥
২. গহিন জলে নিয়াস কাটে। কালীসাগর ফেটে উঠে ॥
৩. দহের জলে ঢেউ খেলে কিনা খেলে। কমল পাতের জল হেলে কিনা হেলে ॥
৪. বেলা পড়ে বেলা উজ্জায়। গাছের পাতা মর্মরিয়া শুকায় ॥*

‘শঙ্খমালার গল্পের গল্পভাগে ছড়ার মিশ্রণ’—এই পর্যায়ে দীনেশচন্দ্র লক্ষ্য করেছেন :

...পাঠক যাহা গল্পের মতন পড়িয়া যাইবেন, তাহার অনেকাংশই কতক-গুলি মেয়েলি ছড়ার সমষ্টি। পাঠক পড়িবার সময় সেগুলি যে কবিতার অংশ তাহা একেবারেই মনে করিবেন না। কিন্তু তলাইয়া দেখিলেই এই সকল ছড়া ধরা পড়িবে।

ছড়ার এই বাক্যবয়নরীতি অবনীন্দ্রনাথ আলোর ফুলকিতেই সর্বপ্রথম প্রচুর-ভাবে প্রয়োগ করেছেন :

...পেরু সেই পেটরার কাছে মুখ নিয়ে বললে, ‘শুনছ গিন্নি, তোমার কুঁকড়োর এখন খুব বাড়-বাড়ন্ত’ বলতেই পেটরার ডালা খুলে বুড়ি মুরগি হেঁয়ালিতে জবাব দিলে, ‘পুরোনো চাল ভাতে বাড়ে গো ভাতে বাড়ে’ জবাব দিয়েই বুড়ি পেটরার মধ্যে মুড়িসুড়ি দিয়ে লুকিয়ে পড়ল।

দক্ষিণারঞ্জন মিত্র মজুমদার ও অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর দুজনেই দেশী ঘরানার এই সম্ভাবনা চরিতার্থ করেছেন। এর ফলে গল্পের তটে যে-ঢেউ লাগে, তারই

সাহায্যে তাঁরা গল্প ও কবিতার রূপগত দ্বন্দ্ব অতিক্রম ক’রে গেছেন। গল্প ও ছড়ার একাক্ষ সন্নিবেশ বা এই ধরনের চম্পু-রীতি তাঁদের বেশির ভাগ লেখারই বৈশিষ্ট্য। এবং যেখানে বহিরঙ্গে এই সাহচর্য নেই, সেখানে ছড়ার ছন্দ অন্তর্মিলের স্বযোগ নিয়ে গল্পের ভিতরে ঢুকে গেছে :

- ১ ফুলবনের কাছে গিয়া রাজপুত্র দেখেন, ফুলের বনে সোনার খাট, সোনার খাটে হীরার ডাঁট, হীরার ডাঁটে ফুলের মালা রহিয়াছে, সেই মালার নীচে, হীরার নালে সোনার পদ্ম, সোনার পদ্মে এক পরমা সুন্দরী রাজকন্যা বিভোরে ঘুমাইতেছেন। —‘ঘুমন্ত পুরী’, ঠাকুরমার ঝুলি।
- ২ বর্ষাকালের কাজলমাখা পিছল রাত। নিখুঁত রাত। কালোর পরে একটি খুঁত তারার টিপ। ভয়ংকরী নিশীথিনী, বিরূপা ঘোর, ছায়ার মায়ী, থাকুন, তিনি রাখুন। নিশাচর নিশাচরী, রক্তপাত করি, আচম্বিতে নিঝুম রাতে, হুপুর রাতে, নষ্টচন্দ্র, ভ্রষ্ট তারা, ভিতর-বার অন্ধকার-রাত সারা রাত। নিঝুম হুপুর, নিখুঁৎ হুপুর, অফুর রাত। —আলোর ফুলকি।

মনে হবে, আটোসাঁটো ছন্দে বাঁধা রহস্যবহ দুটি কবিতা ভুল ক’রে কম্পোজিটার যেন গল্পে মাজিয়ে ফেলেছেন। দক্ষিণারঞ্জনর বেলায় যেন দু-একটা শব্দ হঠাৎ বাইরে থেকে এসে একটুখানি জায়গা জবরদখল করেছে, নইলে দুটিই যে ছন্দোবদ্ধ কবিতা, রীতিমতো পূর্ব বিভাগ ক’রে সেটা দেখানো যায়। এইভাবে গল্পসহোদরা স্বরবৃত্ত ছন্দকে দক্ষিণারঞ্জন এবং অবনীন্দ্রনাথ আবার গল্পের কাছে ফিরিয়ে দিয়েছেন।*

অবনীন্দ্রনাথের কোনো এক পর্যায়ের গল্পছন্দ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ অভিযোগ করেছিলেন ‘ভাষাবাহুল্যের জন্ত পরিমাণ রক্ষা’ হয়নি ব’লে গল্পকবিতার নিরীক্ষায় অবনীন্দ্রনাথ সফল হতে পারেননি। এই অভিযোগের লক্ষ্যস্থল অবনীন্দ্রনাথ যে কখনোই হতে পারেন না, এ-কথা বলাছি না। কিন্তু কথটি সমগ্রতাব্য অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রযোজ্য কিনা, ভেবে দেখা দরকার। তাঁর সর্বজনবিদিত কথকস্বভাব

৪ বিচিত্রা ১৩৩৪ সালের শ্রাবণ, আশ্বিন ও কার্তিক সংখ্যায় অবনীন্দ্রনাথের গল্পছন্দ ব’লে নির্দেশিত পাহাড়িয়া পর্যায়ের যে-তিনটি কবিতা বেরিয়েছিল, সে-সব স্থলেও থেকে-থেকে স্বরবৃত্তধর্মী বাসাব্যাত অত্যন্ত স্পষ্ট। প্রথম কবিতা থেকে একটি দৃষ্টান্ত—

রাত থাকতে পায় কি পায়ের পরশ

তার শিশিরে মাজা নিকষ পাবণ?

বরফ-গলা নতুন নদী—উছলে পড়ে, উল্লেসে চলে—

এই অহযোগের দায়িত্ব বহন করছে। কথকমাত্রেই কথা বোনের, বীজ অপেক্ষা বিস্তার, সাংবাদিক পরিমিতির চেয়ে পল্লবিত স্বাভি-বিত্তাসেই তাঁর স্বাভাবিক ব্যাঘ্রতা। কিন্তু ঘরোয়া বা জোড়াসাঁকোর ধারে, দুটি জীবনস্বত্বিত্বই যখন সমাপ্তির মুখে, তখন বক্তা চূপ করেছেন, আত্মপ্লুত কবি বা স্বগত-কথক জেগে উঠেছেন। মিতবাক্ এইসব অংশে গগনকবিতা তার নিপুণ সংহতি পেয়েছে এ-কথা বললে তথ্যের অপলাপ হবে না। রবীন্দ্রনাথের দিক থেকেও সমস্তাটিকে দেখা যেতে পারে। লিপিকার রচনাগুলি সম্পর্কে কবির 'ভীকৃত্য'র কারণ হয়তো একদিকে গীতি-আতুরতার (lyricism) প্রতি আকর্ষণ এবং অত্মদিকে অনাবিষ্ট, নিছক গগনের দাবি। 'গগনকবিতা' ব'লে চিহ্নিত তাঁর কবিতাবলীর কোথাও কি সেই দোটানা দেখা যায়নি? গগনকবিতা একাধিকবার তাঁর হাতে গীতিকবিতার দিকে ঝুঁকেছে^৫ এবং গগনগীতি বললে সেই কবিতাগুলির ভুল পরিচয় দেওয়া হবে না। রবীন্দ্রনাথ অবশ্য গগনকবিতায় এই গীতিময়তা নিয়ে ঈষৎ অস্বস্তি অনুভব করেছিলেন এবং শেষ পর্যন্ত এইরকম কবিতায় যেন কাঠখোদাই বা ভাস্কর্যমিতার ফলশ্রুতি আনবার দিকে তাঁর আগ্রহ নিবদ্ধ হয়েছিল :

সুকুমার উজ্জল দেহ,

দেবশিল্পী কুঁদে বার করেছে

বিদ্যুতের বাটালি দিয়ে। —শেষ সপ্তক, ৩৩

অথচ গগনকাব্যের এই দৃঢ়তা ছাড়াও আরেকটি দিক আছে, সে হলো ক্রুতির দিক :

দেখেছি কালো চোখের পদ্মরেখায়

জলের আভাস ;

দেখেছি কম্পিত অধরে নিম্নীলিত বাণীর

বেদনা ;

—শেষ সপ্তক, ৪৩

স্মৃতি-চেতনায় সাংকেতিক এই ভাষার নির্ভার লালিত্য অবনীন্দ্রনাথ অনেকবার স্পর্শ করেছেন :

- ১ সদানন্দ তিনি বরফের উপর দিয়ে কুয়াশার ভিতর দিয়ে আনন্দে চলেছেন, নির্ভয়ে চলেছেন, সবাইকে অভয় দিয়ে, আনন্দ বিলিয়ে। মহাভয় তাঁর পায়ের

^৫ পত্রপুট ৫, ১৩ ; শেষ সপ্তক ১, ২৯ ; অন্তত এই কয়েকটি কবিতার উল্লেখ রইল।

কাছে কাঁপছে একটুখানি ছায়ার মতো ! মায়াজাল ছিঁড়ে পড়েছে তাঁর
পায়ের তলায়— যেন খণ্ড-খণ্ড মেঘ !—নালক ।

২ “খুলুক খুলুক”, দূরে কাঁপসা পাহাড় কুয়াশার চাদর খুলে যেন কাছে এসে
দাঁড়াল । দূরের কাছেই সব জিনিস পরিষ্কার হয়ে উঠেছে, অন্ধকার থেকে
আন্তে আন্তে বেরিয়ে আসছে নতুন করে আলোছায়া দিয়ে গড়া একটুকরো
পৃথিবী ।—আলোর ফুলকি ।

৩ এমনি জায়গায়-জায়গায় জিরিয়ে-জিরিয়ে চলতে-চলতে সন্ধ্যা হয়ে এল,
নিচের অন্ধকার পাহাড়ের চূড়ার দিকে আন্তে-আন্তে উঠতে আরম্ভ করলে,
মনে হচ্ছে কে যেন বেগুনী কয়লে ঘেরাটোপ দিয়ে একটার পর একটা
পর্বত মুড়ে রাখছে, দেখতে-দেখতে আকাশ কালো হয়ে গেল, তারি মাঝে
গোলাপী এক-টুকরো ধোঁয়ার মতো দূরের পাহাড়ের চূড়া রাজের রঙের
সঙ্গে ক্রমে মিলিয়ে গেল ।—বুড়ো আংলা ।

৪ তাঁদের আলো পাতার ছাওয়া মাড়িয়ে মাসি চলে গেলেন নিজের ঘরে ।
যেন শ্বেতপাথরের পুতুল বাগান ঘুরে ঘুরে মিলিয়ে গেল চোখের আড়ালে ।
মাসির ঘরের আজন্ম চেনা কতদিনের ঘড়ি স্থির পাঠালে, যেন একটি ছোট
মেয়ে সোনার মন্দিরাতে ঘা দিয়ে দিয়ে থামল ।—মাসি ।

খাতাঙ্কির খাতা (১৯২১) আলোর ফুলকির পরবর্তী রচনা । তাঁর অধিকাংশ
বইয়ের মতো, ভূতপত্নীর দেশ বা খাতাঙ্কির খাতায় রূপকথার রাজ্য আর
মাহুঘের জগৎ কাছাকাছি এসে পড়েছে এবং তাঁর বিশেষ ভাবারীতি এ-দুয়ের
যোজক । ত্রৈলোক্যনাথের কঙ্কাবতী অহুশঙ্কে পাঠকের কাছে আসে । কিন্তু
ভাষার এই ছন্দোময় সাফল্য সম্ভবত কঙ্কাবতীতে নেই । মারুতির পুঁথি বা
ওইরকম আর-কয়েকটি যাত্রার ধরণে লেখা রচনায় অবনীন্দ্রনাথ নিজেও তাঁর
ভাষার বাঁধুনি মানতে পারেননি । অথচ সত্তর পৃষ্ঠার খাতাঙ্কির খাতায় যে-
স্বাচ্ছন্দ্য, বুড়ো আংলার এক শো উননবই পাতা জুড়ে যে-স্বপ্নচিত্রণ, তার
সার্থকতার মূলে অবনীন্দ্রনাথের স্বরচিত ঐ বাক্য-রীতি । এই ভাষার পূর্বসূত্র
আদি মাহুঘের ছবির নকশা আর বাংলা দেশের প্রাঙ্গণ । স্বভাবোক্তির সঙ্গে
পরিকল্পনা, তৎসম-বিদেশীর সঙ্গে দেশী-তত্ত্ববের নীরন্ধ মৈত্রীতেই এই রূপবন্ধের
অঙ্কুর ও বিকাশ । ‘পাগলামির কারুশিল্প’—বিরোধভাসে ভাস্বর এই উক্তি
রবীন্দ্রনাথ বোধ হয় অবনীন্দ্রনাথের রূপবন্ধের এই সচল শক্তির কথাই উদ্ঘাটন
করেছেন । আজ এই কারুশিল্পের কোনো আস্তর ধারারকী নেই । এর একটি

কারণ হয়তো এই যে, বীরবলের মতো তিনি প্রধানত বক্রোক্তিজীবিত অথচ বহুজনবৃত্ত সামাজিক প্রতিষ্ঠান নন, বরং তাঁর সৃষ্টির নানারঙা বৈচিত্র্য তাঁকে myth-এ পরিণত করেছে। এক দিকে তাঁর স্বভাবের বহুমুখী নম্রতা, অল্প দিকে একান্ত আপন শিল্পস্বজ্ঞা—এই বৈষম্যে তিনি দীপ্যমান। বলতে বাধা নেই যে, ভাষার ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথ তাঁকে উদ্‌বোধিত করলেও প্রভাবিত করেননি। নইলে হয়তো তাঁর রচনা বলেজ্রনাথের মতো ব্যাপক অর্থে রবীন্দ্রনাথের অন্তর্গত থেকেই আরেকভাবে মূল্যায়িত হতো।*

বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী ১৯২১ থেকে ১৯২৯ পর্যন্ত বহুতাকারে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রদত্ত হয়েছে। এই সময়ের মধ্যে একই বিশ্ববিদ্যালয়ে রবীন্দ্রনাথ সাহিত্যসমগ্র ও সৌন্দর্যতত্ত্ব নিয়ে যে-কথা বলেছেন তার সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের সিদ্ধান্তের সাদৃশ্য আছে। দু-জনের সৌন্দর্যবীক্ষা ভাব ও রূপের নিজ নিজ সেতু বেয়ে একটি অভিন্ন সমাধানের সৈকতে এসে দাঁড়িয়েছে :

- ১ মাহুষ তাই মধুর করেই বললে ‘আমার হৃদয়ের তায়ে তোমার নিমন্ত্রণ বাজল। রূপে বাজল, ভাবনায় বাজল, কর্মে বাজল, হে চির স্তম্ভ, আমি স্বীকার করে নিলেম। আমিও তেমনি স্তম্ভ করে তোমার চিঠি পাঠাব, যেমন করে তুমি পাঠালে।’—‘সৃষ্টি’, ১৩৩০। সাহিত্যের পথে, রবীন্দ্রনাথ।
- ২ সৃষ্ট যা, সৃষ্টিকর্তার কাছে ঋণী হয়ে বসে রইলো না, এইখানেই সেরাশিল্পীর গুণপনা—মহাশিল্পের মহিমা প্রকাশ পেলো...পাতার ঘরে এতটুকু পাখি, সকাল-সন্ধ্যা আলোর দিকে চেয়ে সেও বলে আলো পেলেম তোমার, সুর নাও আমার—নতুন নতুন আলোর ফুলকি দিকে-দিকে সকলে যুগ-যুগান্তর আগে থেকে এই কথা বলে চলো,—তার পর একদিন মাহুষ এল।
—‘শিল্পের অধিকার’, চৈত্র ১৩২৮। বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী।

শিল্পীসত্তার এই সাড়া দেওয়ার কথা, আলোর ফুলকির নায়কের সংলাপে এর আগেই প্রকাশিত হয়ে গেছে :

এই জগৎস্বন্ধ সবার কান্না আলোর প্রার্থনা এক হয়ে যখন আমার কাছে আছে তখন আমি আর ছোটো পাখিটি থাকি নে, বুক আমার বেড়ে যায়, সেখানে প্রকাণ্ড আলোর বাজনা বাজছে শুনি, আমার দুই পাঁজর কাঁপিয়ে তার পর আমার গান ফোটে, ‘আ-লো-র ফুল’। আর তাই শুনে পূবের

* বলেজ্রনাথের আবুদীমা এক্ষেত্রে বিস্মরণীয় নয়।

আকাশ গোলাপী কুঁড়িতে ভ'রে উঠতে থাকে, কাকসঙ্ঘার কা কা শব্দ দিয়ে
রাখি আমার গানের স্বর চেপে দিতে চায়, কিন্তু আমি গেয়ে চলি, আকাশে
কাগড়িয়ে রং লাগে তবু আমি গেয়ে চলি আলোর ফুল, তার পর হঠাৎ
চমকে দেখি আমার বুক স্বরের বণ্ডে রাঙা হয়ে গেছে আর আকাশে
আলোর জবা ফুলটি ফুটিয়ে তুলেছি আমি পাহাড়তলির কুঁকড়ে।'

সুন্দর ও কার্ল মার্কস

ভাবুক মার্কসের জাতক লগ্ন ১৮১৮ খ্রীস্টাব্দে একজন পার্নাসিয় কবি জন্মেছিলেন, ল্যর্কং ও লীল। দুই ভাবুকের জন্মস্থলের নিসর্গশোভার মধ্যে যদি-বা কোনো সাদৃশ্য আরোপণ সম্ভব, হু-জনের মধ্যে নিশ্চয় কোনো দিক থেকেই ন্যূনতম সগোত্রতা প্রত্যাশিত নয়। ধ্রুপদী দুই দেবতা আপোলো ও দিঅনুসাসের নামে উৎসর্গিত গ্রীসিয় পর্বত পার্নাসাসের অশ্বশব্দে মেতে উঠলেও পার্নাসিয় কবিগোষ্ঠীর অব্যবহিত প্রেরণা ছিল তেরোফিল গোতিয়ের-কীর্তিত প্রকরণসর্বস্ব ‘স্বাশ্রিত শিল্পবাদ’ (l’art pour l’art)। এটাও বিশেষভাবে লক্ষ্য করতে হবে, প্রাতীকী কবি মালার্মে এই কাব্যধারার মধ্য থেকেই তাঁর আপন পথ খুঁজে পেয়েছিলেন! ঐ সংক্রান্তিমূহূর্তেই সম্পূর্ণ প্রতীপ ধারণা নিয়ে দাঁড়িয়েছিলেন ফ্লেবয়ার (জ. ১৮২১), যার বিষয়ে এডমাণ্ড উইলসন এতোদূর বলেছিলেন যে মার্কস দেখতে পাননি এমন-কিছুও তাঁর নজরে এসেছিল। উইলসন অগ্রত্ব আমাদের অবহিত করেছেন প্রতীকবাদ ও প্রকৃতিবাদ এই দুয়ের বিবাদী সমন্বয় আধুনিক সাহিত্যের প্রধান বিশেষত্ব। মার্কস এই উভয় প্রবণতাকেই খারিজ ক’রে দিয়েছিলেন। অন্তত দুই শিল্পাদর্শের প্রতি তাঁর বিমুখতার প্রত্যক্ষ প্রমাণ ছড়িয়ে আছে একাধারে আঙ্গিকমুখ্যতা ও উদ্দেশ্যগাঙ্কি উপন্যাসের (Tendenzroman) প্রতি তুল্য অনাস্বায়। তাঁর সতীর্থ ও মুখপাত্র এক্সেলসের এই বক্তব্য^১ এখানে স্মরণযোগ্য : ‘বালজাক, যাকে আমি বাস্তবতার দক্ষতর শিল্পী ব’লে মনে করি, তাঁর ‘মানবিক কমেডি’ (La Comedie Humaine) বইতে যা দিয়েছেন সমস্ত জোলাদের^২ ‘ভূত, বর্তমান ও ভবিষ্যৎ’ (passes, presents et a venir) জড়ো ক’রেও তার সমান হবে না : ১৮১৬-৪৮-এর অন্তর্বর্তী অভিজাত ফরাসি সমাজে জায়মান বুর্জোয়া শ্রেণীর আস্তর প্রগতিপন্থার আশ্চর্য বাস্তব আলোচ্য এঁকে

১. কথাসিল্পী মার্গারেট হার্কেনসকে লগুন থেকে লেখা চিঠি, ১৮৮৮।

২. প্রসক্ত এমিল জোলা’র ‘জার্মিনাল’ উপন্যাসে ‘তোমার বন্ধু কার্ল মার্কস তো সব কিছুই স্বাভাবিক বিবর্তনের উপর ছেড়ে দিতে চান। না রাজনীতি, না ষড়যন্ত্র—এই তো ব্যাপারখানা? প্রকাশ্য দিনের আলোয় সমস্তটা ঘটবে আর এর মধ্যে উদ্দেশ্য হলো বেতনবৃদ্ধি। আমাকে ও-রকম বিবর্তনের কথা বোলো না হে’—কোনো চরিত্রের এই মন্তব্য আসলে জোলা’র মার্কস-বিমুখতা সূচিত করছে কিনা কে জানে।

তুলেছেন...রাজনীতিক হিসেবে বালজাক প্রথমেই গত ; তাঁর মহান শিল্পকাজ ভালো সমাজের অরোধ্য ক্ষয়িষ্ণুতা বিষয়ে একটি শোকগাথা যেন ; মুম্বু' শ্রেণীর প্রতিই তাঁর সহানুভূতি । কিন্তু তা সত্ত্বেও ঐদের উপর তাঁর দরদ গভীরতম সেই অভিজাত নরনারীদের যখন তিনি গতিময় ক'রে তুলেছেন তাঁর স্মৃতিস্মারক সে-সব ক্ষেত্রে তদ্বিধি, স্নেহ তিক্ত ।' আবার, এই বালজাকের অবাস্তব রূপায়ণের কারণও, মার্কসের মতে তাঁর অত্যন্তিক উদ্বেগবাদ—

বালজাক, যিনি বস্তুবিশ্ব সম্পর্কে তাঁর নিখুঁৎ দখলের জন্য উল্লেখ্য 'চাষীরা' (*Les Paysans*) নামক তাঁর সর্বশেষ উপন্যাসে খুঁটিয়ে দেখিয়েছেন, কী ক'রে এক তুচ্ছ চাষা তার মহাজনের জন্য স্বেচ্ছায় এটা-ওটা ক'রে দেয়, মহাজনের শুভেচ্ছা পাবে ব'লে, ভাবে নগদ কিছু না পেলে কি হয়েছে, সে তো আর মহাজনকে এমনি-এমনি শ্রমদান করেছে না । এইভাবে তিনি মহাজনের হয়ে এক টিলে দুই পাখি মেরেছেন । তিনি নগদ মাইনে বাঁচিয়ে চাষীকে আষ্টেপৃষ্ঠে ঘিরে ধরছেন, যে-বেচারি নিজের শ্রমক্ষেত্রে বঞ্চিত থেকে মাকড়সার মতো কুশীদ-জালে জড়িয়ে পড়ছে ।^৩

যদিও মূলধন মুনাফা প্রভৃতি প্রসঙ্গে কথা বলতে গিয়েই মার্কস এই উদাহরণ দিয়েছেন, এখানে তাঁর ক্ষোভ উপন্যাসিকের উগ্র একদেশদর্শিতায় । এই উদ্ভ্রা প্রকাশ করতে গিয়েও তিনি সরাসরি বালজাক বাস্তব কি অবাস্তব চিত্র এঁকেছেন সে-সম্পর্কে কটু কটাক্ষ করতে পাবেননি, স্বগত স্বরে একবার ব'লে নিয়েছেন ধনতান্ত্রিক উৎপাদন প্রভাবিত সমাজব্যবস্থায় অ-পুঁজিপতি উৎপাদক ও ধন-তান্ত্রিক সংস্কারের দ্বারা চালিত হয় । ঐ সংস্কারের বশীভূত হওয়ার জন্য লেখককে তিনি সর্বৈব অভিযুক্ত করতে চাননি, শুধু প্রচার-পক্ষপাতের উপর বাঁকা চোখে তাকিয়েছেন । এখানেই মার্কসীয় সৌন্দর্যবোধের একটা গাঢ় বিশেষত্ব আমাদের কাছে ফুটে ওঠে । প্রচারধর্মিতার জন্য বারংবার নির্মিত মার্কসীয় সাহিত্য সমালোচনা—যার জন্য মার্কসবাদী সমালোচকদের বৃহৎশই দায়ী—জীবনের রূপ সম্পর্কে একটি শুদ্ধতা অপেক্ষা করেছিল এবং অতিরিক্ত প্রোগাম-পরায়ণতাকে পরিহার করতে চেয়েছিল । প্রকৃতিবাদী লেখকেরাও মার্কসের কাছে এই কারণেই পরিহার্য ছিলেন যে তাঁরা বস্তুবিশ্বকে স্বেচ্ছাজনক কয়েকটি অতিনির্দিষ্ট অংশে নিজেদের বক্তব্য হাসিল করবার প্রয়োজনে শিথিলিত ক'রে নিয়েছিলেন, তাঁদের মধ্যে ছিল না পটভূমির বৃহৎ অনিশ্চিতগুণ, ছিল না

সস্তার সামগ্রিক বৃত্তান্ত সম্পর্কে অন্বেষণ। সেই কারণে সময়নিষ্ঠ টেইন-এর কার্য-
 কারণসাবলীল ইতিহাস-ব্যাখ্যা (সামন্ততন্ত্রের উত্থান থেকে শুরু ক'রে ফরাসি
 বিপ্লব পর্যন্ত) মার্কসের কাছে মনঃপূত হয়নি, কেননা ইতিহাস এঙ্গেলস কিংবা
 মার্কসের কাছে জগতের শ্রেষ্ঠতম কবি^৪, সে হাইনৈর মতো কবিকেও প্যারডি
 করতে পারে, আর তার অগ্রসৃতির কোনো যজ্ঞাঙ্গ ছন্দ নেই। ইতিহাস
 নিজেই যেন বিষয়ী, আবার এই ইতিহাস যখন শিল্পের বিষয় হয়ে ওঠে, যখন
 জগতের জীবনলোক থেকে শিল্পীকে নির্বাচন ক'রে নিতে হয়, শুধুমাত্র অন্ধের
 মতো সেই মুহূর্তটিকে নির্বাচন ক'রে নিয়ে মহৎ শিল্প কখনোই জন্ম নিতে
 পারে না। প্রগতি ও মুহূর্ত সম্পর্কে এই বিষয় দ্বিধাতুর মার্কসের নিজস্ব চিন্তা-
 ধারার পরিচয় এই উচ্চারণে গ্রথিত আছে :

শিল্পের ক্ষেত্রে এটা তো রীতিমতো জানা কথা যে, সমাজের সার্বিক অগ্রগতির
 সঙ্গে তার কোনো তাৎক্ষণিক সম্পর্কই নেই। এ যেন কাঠামোর সঙ্গে
 সামগ্রিক ছন্দের সম্পর্ক। গ্রীকদের প্রসঙ্গে আধুনিকদের, কিংবা শেক্স-
 পিয়রের কথাও ধরা যেতে পারে। এপিকের মতো কোনো-কোনো শিল্প-
 রীতির ক্ষেত্রে তো দেখাই যায়, তাদের আরও রচনার সঙ্গে সঙ্গেই
 ক্রান্তিকর ধ্রুপদী রূপটি কখনোই ফুটে উঠতে পারে না; স্তবরাং শিল্পের
 রাজ্যে অহ্রসত পর্যায়েই কিছু-কিছু গুরুত্বপূর্ণ স্বজনসম্ভাবনার পরিচয়
 মেলে।^৫

এখানে যে-আত্মস্থতার অনাড়ম্বর উদ্ঘাটন আছে তার মূল্য বুঝতে হলে
 উল্লেখিত ১৮৪৮ এপ্রিলে লামার্তিনকে লেখা মহিলা-শিল্পী জর্জ সাঁদের পত্রাংশ
 পাঠ করতে হবে :

কেন মিথ্যে সন্দেহে ভুগছো? উর্ধ্ব থেকে উদ্ভাসিত দিব্যশক্তিবলে তুমি
 তো অল্পপ্রাণিত কবি, শিল্পী, তুমি কি জানো না সর্বশক্তিমান অসহায় ও
 শোষিতদের জন্তু কী অপরিমাণ ইন্দ্রজাল সঞ্চিত রেখেছেন?...ঐ
 প্রোলেটারিয়ানদের আগে গিয়ে তুমি দাঁড়াও, তাদের সজ্ঞাসের মুখপাত্র হও,
 এখুনি, পরমুহূর্তেই যেন সেই সব ত্রাস ঘটনায় রূপান্তরিত হতে পারে।

৪. মাফেস্টার থেকে মার্কসকে লেখা এঙ্গেলসের চিঠি ১৮৭০।

৫. *Grundrisse*, p. 30; *Zur Kritik...* p. 268. George Lichtheim তাঁর *Marx-ism; an Historical and Critical Study* (ন্যা ইয়র্ক, ১৯৬১) নামক বইতে (পৃ ১৫২, ১৫২-৫৩) এ-সম্পর্কে নতুন আলো ফেলেছেন।

এ-রকম ‘বৈপ্লবিক’ আশাবাদ মার্কসের ছিল না। লেখিকা যে শাসকসম্প্রদায় (তাঁর ভাষায় *caste*) ও হিংসাত্মক বিপ্লবী-চক্রের (*seot*) লড়াইতে শেষোক্ত গোষ্ঠীর হাতিয়ার হিসেবে শিল্পকে ব্যবহার করতে চেয়েছিলেন, মার্কসের পক্ষে ও-রকম কোনো কৈশোর অকল্পনীয় ছিল, যদিও তার সাম্যবাদী ইশ্তেহারে তিনি নিশ্চয় বিপ্লবের প্রথম সোপান হিসেবে এমন একটি পদ্ধতি চেয়েছিলেন যা গণতন্ত্রের লড়াই জিতবার জন্ত প্রোলেটারিয়ানদের শাসকশ্রেণীতে আসীন করবে। কবি বা শিল্পীর কাছে মার্কস নিঃসন্দেহে ইতিহাসচেতনা প্রত্যাশা করেছিলেন, কিন্তু কখনোই কোনো সমাধান নয়। এবং শিল্পের ইতিহাসও নিজস্ব পুরাণকে নিজের মধ্যে স্থন্দরভাবে সংহরণ ক’রে নিয়ে এগিয়ে যেতে পারে, গ্রীক কাব্যগুলি তার প্রমাণ। একালে বায়রনের তুলনায় তিনি যে শৈলিকে নন্দিত করেছেন তার কারণ, তাঁর কাছে বায়রনের ইতিহাসবিমুখ প্রতিক্রিয়ানীলতা— অথচ এই বায়রনই কিন্তু মার্কসের প্রিয় কবি গ্যেটের কাছে মান্ত ছিলেন তিনি যুগমুহূর্তের কাছে বিম্বস্ত ছিলেন ব’লে— এবং শেলির আন্তরিক বিপ্লবধর্ম। তাহলে কি যুগের জমিন থেকে অন্তত একটা প্রাতিভাসিক ব্যবধান মেনে চলা শিল্পীর অন্ততম দায়িত্ব ?

এখানেই মার্কস সংকটাপন্ন বোধ করেছেন। এই সূত্রে হেগেলপন্থী নন্দন-তাত্ত্বিক ফ্রিডরিশ থেয়োডোরে ফিশার (১৮০৭-৮৮) সম্পর্কে তাঁর আগ্রহ লক্ষ্য করবার মতো। ১৮৫৮ সালে লাসালেকে লণ্ডন থেকে লেখা চিঠিতে মার্কস ফিশারের ‘সৌন্দর্যবোধ তথা সৌন্দর্যশাস্ত্র’ (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*) বইয়ের ধারাবাহিক প্রকাশ সম্পর্কে উল্লেখ করেছেন। এই নন্দনবিজ্ঞানী যথার্থ প্রেক্ষিত পাবার জন্ত ‘কালগত দূরত্বের’ কথা বলেছেন, যেমন পরবর্তীকালে এডওয়ার্ড বুলাউ বলেছেন ‘মনস্তাত্ত্বিক দূরত্বের’ প্রয়োজনের কথা। ফিশার এর মধ্যে একটি আধ্যাত্মিক স্তম্ভিও খুঁজেছিলেন। দূর থেকে দেখলে মহাপুরুষের জীবনের প্রাত্যহিক ক্ষুদ্রতাগুলি আমাদের চোখ এড়িয়ে যায়, তিনি পূর্ণায়ত গৌরবে প্রকাশমান হতে থাকেন। রবীন্দ্রনাথও হুবহু এই কথা বলেছেন বুদ্ধ প্রসঙ্গে এবং রাবীন্দ্রিক সৌন্দর্যশাস্ত্রে প্রধানত এই অর্থেই ‘সমগ্রদৃষ্টি’ তথা দূরত্বের মাত্রা প্রযুক্ত হয়েছে।^৩ মার্কস অবশ্যই এই অমুঘঙ্গ গ্রহণ করেননি। তাছাড়া, এঙ্গেলসের কাছে লেখা একটি চিঠিতে (লণ্ডন, ১৮৬৮) তিনি সময়কে নিয়ে আদর্শায়ন বিষয়ে বেশ একটু বিরক্ত :

৬. ‘সাহিত্য বিচার’, সাহিত্যের পক্ষে।

মানুষের ইতিহাস মৃত জীবতত্ত্বের মতো চলে যায়। এমন-কি নিছক আপন ধারণার গোঁড়ামি বশে অগ্রণী মনস্বীরাও বিধিবদ্ধ অঙ্কতার দ্বারা গ্রস্ত হয়েছেন, নাকের ডগায় উপস্থিত বিষয়গুলোকেও দেখতে পাননি। এমন কি যখন সেই মুহূর্ত এসে গেছে, তাঁরা কী সব দেখতে পান ভেবে অবাক হতে হয়। ফরাসি বিপ্লব ও উদ্দীপন-পর্বেও (Enlightenment) তাঁরা সমস্ত-কিছুকে মধ্যযুগীয়, যৌগাটিক ঠাউরে নিয়েছেন ; এমন-কি গ্রীমের মতো মানুষেরাও এই মোহ থেকে মুক্ত ছিলেন না।

শেষ লাইনটা পড়ে চমকে উঠতে হয়। যাকব্‌ গ্রীম্‌ তো একটি মানুষ ছিলেন না ; তিনি ছিলেন একাধারে সংস্কৃতি-ঐতিহাসিক, ভাষাতাত্ত্বিক, আইনজ্ঞ ও পুরাণবেত্তা, সর্বোপরি তাঁর ভাই ভিল্‌হেল্ম গ্রীমের সঙ্গে রূপকথা-রচয়িতা। ধরা যাক ‘হুই ভাই’ গল্পে স্মৃদ্র সময়ে স্থাপিত শিকারীর সঙ্গে ড্যাগনের লড়াই। পুরো ব্যাপারটা হয়তো বর্তমানের পটে আঁকা যেতে পারতো, কিন্তু তার সাহায্যে সেই আধুনিকতা ফুটে উঠতো না— যা ফুটেছে ঐ সংগ্রামের মধ্যে প্রতীক ব্যবহারে। এখানে তথাকথিত মার্কসীয় সমালোচকেরা শ্রেণী-সংঘর্ষের কথা বলতেন। মার্কসের পক্ষে এ-রকম অপব্যাখ্যাও অবাস্তব ছিল। আসলে মার্কস সময় বিষয়ে এক ধরনের শিল্পীস্থলভ দোটানায় প’ড়ে গিয়েছিলেন : অপেক্ষাকৃত দূরবর্তী সময় সৌন্দর্যকে উপকৃত করে, আবাব নিকটকাল সম্পর্কে সঠিক ধারণা না থাকলে সুন্দর অবাস্তব হয়ে পড়ে। মার্কস ইহজাত-চিরায়ত সৌন্দর্য ও সমকালীন অপূর্ণতার মধ্যে সেতু ছুঁড়ে দিতে পারেননি—এখানেই তাঁর নন্দনশাস্ত্রের সবচেয়ে বড়ো ফাটল। অতীত থেকে এটাই কি আবার যুগমানস ও ব্যক্তিস্বভাবের সম্পর্কস্থত্রে মার্কসের মীমাংসাহীনতার নামাস্তর ?

২

একাত্তর বেদনা বড় বিড়ম্বনা বিচ্ছিন্ন শহরে।

তাই তো শিল্পের মুখ চাওয়া, যদি দুস্তর বাস্তবে
এবং হৃদয়ে বাঁধে অবিচ্ছেদ্য মননের সেতু

— বিষ্ণু দে

Alienation বা বিচ্ছিন্নতাবোধ ক্রশোর কাছ থেকে হেগেল পেয়েছিলেন, তাঁর কাছ থেকে মার্কস। এরই সঙ্গে মিশে গিয়েছিল ফয়েরবাখের সেই

সোমাস্টিকতা যা মানুষের সন্তাকে একমাত্র আরাধ্য ব'লে জেনেছিল। জর্জ লিশট্‌হাইম দেখিয়েছেন ধর্মের ক্ষেত্রে মানুষ নিজে থেকে নিজেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে দেয়, স্বরচিত পূর্ণতার ধারণায় নিজেকে নির্জীব ক'রে তোলে। আসলে আমাদের স্বোপলব্ধির অভাবই তো বিচ্ছিন্নতাবোধ, আর তাই যে-ইতিহাস-প্রক্রিয়া মানবপ্রকৃতির সমস্ত অন্তর্লীন সম্ভাবনাকে উন্মোচিত করে তাই দূর করে ঐ নগ্নবোধকে। ফলে নিজেকে একজায়গায় নির্জিত ক'রে বৃহত্তর সন্তাকে ফলিত করতে পারলে ঐ বোধ কেটে যায়। গর্কি যাকে *destruction of personality* বা অস্তিত্ব-বিলোপ বলেছেন তা একান্ত মার্কসীয়, নিজেকে বৃহৎ একটি আধারে সজীব ক'রে রাখবার অভীশ্বায় প্রাণময়। প্রচলিত ভারতীয় মার্কসীয় সমালোচকেরা প্রায়ই একটা মারাত্মক ভুল করেছেন। তাঁরা ভেবে নিয়েছেন 'ব্যক্তি' ব্যাপারটাই একটি অস্বস্তিকর অলীক ধারণা, যেন তাকে যে ক'রেই হোক না কেন অ্যাবস্ট্রাক্ট যুথচারিতায় পর্যবসিত হতে দিলে ভালো। 'কাপিটালে'র ভূমিকাশেষে দাস্তে থেকে তাঁর উদ্ধৃত সেই পংক্তি : 'যা খুশি বলুক লোকে তোমার আপন পথে চলো।' তাঁর 'অর্থনৈতিক ও দার্শনিক খসড়া ১৮৪৪' (*Oekonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*) বইতে এই 'আপন পথ' ও মার্কসীয় মহাযানের মধ্যে একটি যোগাযোগ তৈরি করার উদ্যোগ আছে। তাঁর যুক্তিধারা এই রকম : মনে কর মানুষ হলো মানুষ এবং তার সঙ্গে জগতের যোগসূত্রও মানবিক। তাহলেই ভালোবাসলে ভালোবাসা পাবে, বিশ্বাস করলে বিশ্বাস। যদি শিল্প সন্তোষ করতে চাও, শিল্প-শীলিত হতে হবে; যদি অগ্নি মানুষের উপর প্রভাব ছড়াতে চাও, তাদের সঙ্গে উদ্দীপিত আচরণ করতে হবে। তোমরা প্রত্যেকে অপরাপর মানুষ ও প্রকৃতির সঙ্গে সম্পর্কের ক্ষেত্রে হয়ে উঠবে বিশেষ একটি প্রকাশ তোমাদের যথার্থ কাম্য-বস্তু, তোমাদের যথার্থ ব্যক্তিজীবনের সঙ্গে একটি সংগতি রেখে।

এঙ্গেলস এখানেই একটু বৈচিত্র্য এনেছেন। এই তত্ত্বটিকে তিনি উপন্যাসের মূল সূত্র ব'লে জেনেছেন : 'ঔপন্যাসিক যথার্থ সমাজসম্পর্ক চিত্রিত করবার প্রয়োজনে ঐ সব সম্পর্কের প্রথাগত দিকটি ভেঙে বুজোয়া আশাবাদ চুরমার ক'রে দেবেন, তার নিত্যতা সম্পর্কে প্রশ্ন তুলবেন, এবং একাজটা তিনি কোনো সমাধান না দিয়ে, এমন-কি বিশেষ কোনো পক্ষ না নিয়েই ঘটতে পারেন।' ৭

৭. বুনুয়েল তাঁর ফিল্মের নন্দনসূত্র হিসেবে এই তত্ত্বটিকে ব্যবহার করেছেন। Ado Kyrrou, Luis Bunuel, tr. Adrienne Foulke, p. 112।

এখানে স্মৃতি, প্রতিটি বস্তু ও ব্যক্তির অভিব্যক্তির স্বাভাবিক প্রসঙ্গে আত্মশীল মার্কসের হেগেল-বিরোধিতা। ব্যক্তিতাহীন যুদ্ধধর্ম ও হেগেলের ‘পরম ভাবনা’ সমান বর্জনীয়। মার্কসের এই উপমা অপ্রাসঙ্গিক হবে না :

ইঙ্গিতের দ্বারা সমর্থিত আমার সূক্ষ্ম বোধ আপেল, গ্রাসপাতি আর বাদামের মধ্যে পার্থক্য ধরতে ঠিকই পারে ; কিন্তু আমার জ্ঞানামূলক বুদ্ধি সংবেদনগত ঐ পার্থক্যসমূহ সম্পর্কে নিশ্চতন। সে দেখতে পায় আপেল আর বাদাম আর গ্রাসপাতির মধ্যে একাকার সেই এক, যার নাম ফল। প্রতিটি ফল তার কাছে প্রকৃতপক্ষে সাদৃশ্য মাত্র, যার ‘শাঁস’ হলো ‘ফল’।...যে খনিতত্ত্ববিদদের কাছে সব খনিজ পদার্থই নিছক খনিজ পদার্থ তাকে কি খনিতত্ত্ববিদ বলি চলে।^৮

রসবোধের সঙ্গে পাণ্ডু তত্ত্ববুদ্ধির তুলনা রবীন্দ্রনাথও করেছেন অনেকটা এই ধরনের উপমা ব্যবহার করে। শেষ পর্বে যেখানে সাহিত্য বিশ্লেষণের বিরুদ্ধে কথা বলতে গিয়ে এ-রকম তুলনার সন্নিবেশ করেছেন সেখানে ঐ সব তুলনা তাঁরই বিরুদ্ধে গিয়েছে। প্রথম পর্ষায়ের রচনা রসবোধের পক্ষে এই পার্থক্য-প্রতিপাদন যে কতো জরুরি সেটা এ-ভাবে তর্ক-বিতর্কের মধ্য দিয়ে বুঝিয়ে দিয়েছেন :

তুমি মনে করিয়াছ, আত্মের অপেক্ষা আমসত্ত্ব ভালো, তাহাতে সমস্ত আঁঠি আঁশ আবরণ ও জলীয় আঁশ পরিহার করা যায়—কিন্তু তাহার সেই লোভন গন্ধ, সেই শোভন আকার কোথায়? তুমি কেবল আমার সারটুকু লোককে দিবে, আমার মাহুটুকু কোথায় গেল...কেহ কেহ আছে কেবল যাহার অস্তিত্ব যাহার প্রকৃতি, যাহার সমগ্র সমষ্টি আমাদের কাছে একটি নূতন শিক্ষা, নূতন আনন্দ। কেহ বা আছে যাহাকে ছাড়িয়া ফেলিয়া ভিতর হইতে শাঁস বাহির করিতে হয়...অনেক সময় ভিতর দিকে চাহিলে আপনাকে খনির হীরক বলিয়া অনুমান হয়। এখন কেবল চিনিয়া লইতে পারে এমন একটা জহরির প্রত্যাশায় বসিয়া আছি।^৯

প্রতীয়মান এই সাদৃশ্যের আড়ালে মার্কস ও রবীন্দ্রনাথের নন্দনচিন্তার একটি

৮. পবিত্র পরিবার’ (Gesamtausgabe থেকে) স্মেখানভ্ বিদ্যুতভাবে তাঁর The Development of the Monist View of History বইতে (পৃ ১৩৭-৩৯) উদ্ধৃত করেছেন।

৯. ‘মহুট’, পঞ্চভূত। অধোরৈখ অংশ বর্তমান প্রাবন্ধিকের। শিল্প বা মনুষ্যত্ব নিয়ে আপাত-মন্ডর তত্ত্বালোচনার বেন অবকাশ নেই, এটাই কি রবীন্দ্রনাথের আসল বক্তব্য নয়?

পার্শ্বক্য স্ফুটতর হয়ে উঠতে থাকে। দু-জনেই ব্যক্তির সামাজিকতায় বিশ্বাসী কিন্তু মার্কসের কাছে ব্যক্তির সমাজসংগতি ঠিক কী অর্থে অত্যাঙ্কল? তিনি এই মর্মে যে-উক্তি করেছেন, আপাতদৃষ্টিতে তা হয়তো রবীন্দ্রনাথের চেয়ে অনেক বেশি বৈপ্লবিক^{১০} :

পঞ্চেন্দ্রিয়ের গঠনকালের পিছনে অনাদিকাল থেকে শুরু ক’রে এ-পর্যন্ত জগতের ইতিহাস নিহিত রয়ে গেছে। স্থূল জৈব প্রয়োজন দ্বারা বদ্ধ ইন্দ্রিয়ের তাৎপর্য অত্যন্ত সংকীর্ণ। ক্ষুধার্ত মানুষের কাছে খাওয়ার তো কোনো রূপই নেই, আছে শুধু তার অবচ্ছিন্ন সারবস্তু। স্থূলতম চেহারা নিয়ে তা হয়তো হাতের কাছে লভ্য হতে পারে এবং এ-কথা নির্ধারিতরূপে বলা শক্ত কোথায় বুড়ু মানুষের আহারের সঙ্গে পশুর খাদ্যগ্রহণের তফাৎ রয়েছে। ক্লিষ্টকাতর দারিদ্র্য-পীড়িত মানুষের পক্ষে সূক্ষ্মতম নাট্য-আশ্বাদন সম্ভব নয়; ধাতু-ব্যবসায়ী শুধু বাজারদর বোঝে, জানে না ধাতুর মৌলতা, সৌন্দর্য। তার কোনো খনিজ বোধভাষি নেই। তাই তো পিয়োরিগত ও বস্তুগত অর্থে মানুষের অনাস্বীয়ীকরণ (objectivization) প্রয়োজন, প্রয়োজন সেই মাধ্যমের যা মানব-ইন্দ্রিয়কে মহত্ত্বজীবন ও প্রকৃতির ঐশ্বর্যের সমাহুপাতে মানবিক ক’রে তোলে।^{১১}

তুলনীয় রবীন্দ্রনাথ :

অনিবার্য প্রয়োজনের মধ্যে মানুষের একটা অবমাননা আছে; কিন্তু সৌন্দর্য নাকি প্রয়োজনের বাড়া, এইজন্ত সে আমাদের অপমান দূর করিয়া দেয়। সৌন্দর্য আমাদের ক্ষুধাতৃষ্ণির সঙ্গে সঙ্গে সর্বদা একটা উচ্চতর স্তর লাগাই-তেছে বলিয়াই, যাহারা একদিন অসংযত বর্বর ছিল তাহারা আজ মানুষ হইয়া উঠিয়াছে, যে কেবল ইন্দ্রিয়েরই দোহাই মানিত সে আজ প্রেমের বশ মানিয়াছে। আজ ক্ষুধা লাগিলেও আমরা পশুর মতো, বান্দার মতো, যেমন-তেমন করিয়া খাইতে বসিতে পারি না; অতএব আমাদের খাইবার প্রবৃত্তিই একমাত্র নহে, শোভনতা তাহাকে নরম করিয়া আনিয়াছে।^{১২}

১০. পিকিং-এ পণ্ডিতদের আয়োজিত ভোজ্যসভায় রবীন্দ্রনাথ নিজের গান প্রসঙ্গে বলেছিলেন : ‘This too is the work of a revolutionist’। এই অর্থেই বৈপ্লবিক শব্দটা এখানে ব্যবহৃত হলো।

১১. অর্থনৈতিক ও দার্শনিক খসড়া ১৮৪৪।

১২. ‘সৌন্দর্যবোধ’, সাহিত্য।

এবং প্রসঙ্গত মার্কস :

‘পশুরা নিজেদের সন্ততিকুলের অব্যবহিত প্রয়োজনবোধ মেটাতে কিছু তৈরি করে, তারা একদিক-ঘেঁষা জিনিস তৈরি করে ; মানুষ করে নিখিল অর্থে ; তারা শুধু অব্যবহিত প্রয়োজনের বশত। মেনে তৈরি করে, যেখানে মানুষ জৈব প্রয়োজন নিরপেক্ষ হয়ে সৃষ্টি করে, এবং তখনই যথার্থ সৃষ্টি করে যখন সে ঐ প্রয়োজনসমূহ থেকে মুক্ত ।’^{১৩}

রবীন্দ্রনাথ :

প্রয়োজনের সম্বন্ধে আমাদের দৈন্ত, আমাদের দাসত্ব ; আনন্দের সম্বন্ধেই আমাদের মুক্তি ।^{১৪}

অথবা

‘পাখিরে দিয়েছ গান, গায় সেই গান / তার বেশি করে না সে দান / আমারে দিয়েছ স্বর, আমি তার বেশি করি দান / আমি গাই গান ।’ ঐ সর্বশেষ উদ্ধৃতি থেকেই প্রভেদ স্পষ্ট হয়ে ওঠে। রবীন্দ্রনাথের স্বজনী ‘আমি’ সামাজিক নয়, এমন-কি তার সৃষ্টিপথে শেষপর্যন্ত সমাজ / জীবন / প্রকৃতির সঙ্গে যুক্ত না থেকে সমাজ / জীবন / প্রকৃতিকে উচ্ছলভাবে বদান্ধতা করতে পারে, তাদের কাছ থেকে কিছু না নিয়ে। পক্ষান্তরে মার্কসীয় মানুষ জৈব প্রয়োজন থেকে মুক্ত হলেও জৈবনিক ও বৈশ্বিক সংগ্রহশালার কাছে অধমর্ণ। তেমনি হু-জনের শিল্প-জিজ্ঞাসায় সাধারণীকরণের ধারণাও আলাদা। হু-জনেই সাধারণভাবে ভোগীকরণে আস্থাবান, যদিও রবীন্দ্রনাথের ভারতীয়তা অল্প ধরণের স্বয়ম্পূর্ণতা দাবি ক’রে বসে। এ-সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের পরিণত ও সর্বশেষ সিদ্ধান্ত :

বর্ডুও রাসেল তাঁর কোনো রচনায় বলেছেন, বীঠোফেনের সিম্পনিসমূহ বিশ্ব-মনের (Universal Mind) সৃষ্টি ব’লে গৃহীত হতে পারে না, কেননা তারা তাঁর ব্যক্তিগত। রাসেল বলতে চান যে সিম্ফনি তো গাণিতিক সত্যের মতো নয় যা সকল চিন্তবৃত্তির কাছে বস্তুপ্রতিম এবং যার সৃষ্টির পিছনে ব্যক্তিমানস বড়ো জোর একটি উপলক্ষ মাত্র। কিন্তু, যদি এটা মেনে নিতে হয় যে সকলেরই উচিত বীঠোফেনের সৃষ্টির আন্বাদন, আর যদি গ্রাহকচিন্তে কোনো নিহিত ত্রুটি থেকে না থাকে, তাহলে যথার্থ শিক্ষণ-কর্ষণের সঙ্গে-সঙ্গে অজ্ঞতা ও অনভ্যাস তিরস্কৃত হবে। এবং তাহলে এটাও

১৩. পূর্বোক্ত সূত্র।

১৪. ঐ, রবীন্দ্রনাথ।

মেনে নিতে হবে যে শ্রেষ্ঠ সংগীতশ্রষ্টার সৃষ্টির পূর্ণ পরিগ্রহণ মানুষের মনেই (mind of Man) সম্ভব, এবং শ্রোতা হিসেবে অসম্পূর্ণ কিছু বিকৃষ্ট মানুষের (some particular men) মধ্যে সেটা ব্যাহত।^{১৫}

একই সময়ে বর্টও রাসেলের মনে হয়েছে এঙ্গেলসকে লেখা মার্কসের পত্র ‘কান্নার একটি তালিকা’ (Freedom and Organisation 1814-1914 / London, 1934)।^{১৬} হুঃখবোধ তথা সংবেদনশীলতায় সমৃদ্ধ মার্কস—এই অগভীর বিদ্রূপ সম্বন্ধে—শিল্পবিচারে তাঁর সংবেদনের অন্তঃসাক্ষ্য ছড়িয়ে গিয়েছেন, যদিও তাঁর অন্তিম অভিজ্ঞান যতোদূর সম্ভব সামাজিকতার এবং সামাজিক মানুষের সমর্থন:

গান যে-রকম মানুষের শুধু সাংগীতিক বোধই জাগায় এবং বেহুুরো কানের কাছে যেমন সূক্ষ্মতম সংগীতের আবেদনের অভাব গ্রাহ্য বিষয় নয় (কারণ আমার গ্রাহ্য বিষয় তো আমার অন্তর্লীন সামর্থ্যেরই স্বীকৃতি, আর এ-বিষয়ে আমার অধিকার ততোখানিই আমার অন্তর্লীন ক্ষমতা যতোখানি) এবং যেহেতু আমার মধ্যে গ্রাহ্য বিষয়বোধ ততোদূরই এগোয় যতোদূর আমার ইন্দ্রিয়চেতনা যেতে পারে (গ্রাহ্য বিষয় তার আনুভূতিক ইন্দ্রিয়ের কাছেই অর্থময়), ঠিক তেমনি সামাজিক মানুষের বোধ অসামাজিক মানুষের বোধ থেকে আলাদা হয়ে যায়।^{১৭}

এই জটিল বিশ্লেষণের পর যদিচ মার্কস ইন্দ্রিয়কে মার্জিত ক’রে নিতে বলেছেন, তাঁর কাছে গ্রাহ্যগ্রাহকসম্পর্কই চূড়ান্ত সত্য। তাছাড়া এটাও লক্ষণীয় রবীন্দ্রনাথ অ-রসিককে particular বলেছেন, ‘অ-সামাজিক’ বলেননি। ফলত রবীন্দ্রনাথের Man বিশ্বব্যাপী, মার্কসের ‘man’ বিশ্ববীক্ষায় উৎসুক, অথবা, বলা যায়, বিশ্ব-ইতিহাস প্রবাহের মধ্যে সচেতনতা সম্বন্ধে বহুলাংশে ওতপ্রোত। আর শেযোক্ত

১৫ Man। অন্ধ বিশ্ববিজ্ঞান ১৯৩৪-এ রবীন্দ্রনাথের প্রদত্ত ভাষণ, পৃ ৩২-৩৩। তুলনীয় ইতিপূর্বেই অবনীন্দ্রনাথের বক্তব্য ‘সেই বেজান্ শহরের কথা মনে হয়; উপবনে সেখানে পাখি গাইলো ফুল ফুটলো মুকুল খুললো ফল ফললো পাতা ঝরলো, সবই হৃন্দরভাবে হয়ে চললো দিনে রাতে, কিন্তু শহরের কোনো মানুষ এগুলো থেকে কিছু নিতে পারলে না, পাথরের চেয়েও পাথর হয়ে ব’সে রইলো, শুধু দু-চারজন পথিক দ্রুটো-একটা হতভাগা ভিখারী নয় পাগল তারাই কেবল থেকে থেকে এলো গেলো সেই দেশের সেই বাগানে যেখানে দৃষ্টিভোলানো হৃন্দরের সামনে মুখ ক’রে ব’সে আছে মুক বধির অন্ধ বধির নিশ্চল মানুষের দল ঘোলা চোখ মেলে’ [‘হৃন্দর’, বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী]।

১৬ Hiren Mukherjee—Remembering Marx, New Delhi, 1967, p. 23।

১৭. অর্থনৈতিক ও দার্শনিক খসড়া।

মানুষ যদিও রিয়ালিটির রূপান্তরে ত্রুটি, তার নিজের রূপান্তরও সেক্ষেত্রে নিয়তির মতো সত্য। অন্তরিক রবীন্দ্রনাথ, হেগেলের মতোই আইডিয়াকে জগতের সঙ্গে মেলাতে চেয়েছেন, এবং তাঁর অঙ্কিত মানুষ রচনা-পাঠক গ্রাহ্যগ্রাহক সম্পর্ক ছাপিয়ে হিরণ্য হংসের মতো রচিত্যতার আপন গরিমায় দেদীপ্যমান। ‘আমার আশঙ্কা হয়, এক সময়ে গল্পগুচ্ছ বুর্জোয়া লেখকের সংসর্গদোষে অসাহিত্য ব’লে অস্পৃশ্য হবে’—রবীন্দ্রনাথের এই দুর্ক দুর্ক বাক্যে রাবীন্দ্রিক অহংয়ের অভিমান এবং তথাকথিত মার্কসীয় সমালোচনার মুদ্রাদোষ গোষ্ঠীগ্রাহকের প্রবল পরাক্রম দুই-ই বেজে ওঠে।

৩

জীবনানন্দের একটি পাণ্ডুলিপিতে (জুন ১৯৪৬, বরিশাল)^{১৮} তৃতীয় কবিতায় ‘প্রগতিপথে’ কয়েকটি নক্ষত্রের কথা বলা হয়েছে। এর মধ্যে দুটি পংক্তি : ‘অনেক জেগে বেবিলনে নিনেভে রোমে কলকাতাতে প্রায় / নিভেছে জেনে রবি লেনিন মার্কস অবিরল অকুণ্ঠিত আলো’ (শেষ লাইনটি বর্জিত এবং ‘মার্কস’ নামের কিনারে বিকল্পনাম লেখা আছে ‘গান্ধী’; আগের লাইনে ‘কলকাতাতে’র কিনারে লেখা ‘হ্যা ইয়র্কে’)। কবিতাটিতে, যেমন জীবনানন্দের অন্তিম পর্যায়ের কবিতাগুলো, তাঁরই ভাষায়, ‘ইতিহাসযান’ বর্ণিত হয়েছে। ভাবুক মার্কস যথার্থই ইতিহাসযান তথা ঐতিহ্যের শিল্পী যিনি গ্রীক চিদানন্দের ধারারক্ষী ; যার নামের সঙ্গে তাঁরই মনোনীত ঈস্কাইলাস, গোটে, দিদেরো-র পাশাপাশি যেন লুথার থেকে রবীন্দ্রনাথ, গান্ধীর নাম মানিয়ে যায় ; জেগে থাকে তাঁর নির্বাচিত নায়ক স্পার্টাকাস, কেপ্‌লারের সঙ্গে-সঙ্গে গোটে শেলি ও গর্কির আকা প্রোমেথেউসের নাম, মার্কস যাকে ‘দার্শনিক সময়পঞ্জিতে অগ্রণীতম শহীদ সন্ত’ ব’লে বর্ণনা করেছিলেন। আর সম্ভবত ঐ অগ্নিহোত্রী প্রোমেথেউসের প্রতীকই তাঁর আরাধ্য ছিল। সম্ভবত তাঁর চোখে আর কিছুই মুক্তির মতো স্বন্দর ছিল না, এবং সেই সৌন্দর্যের তপশ্যায় শিল্প তাঁর কাছে জরুরি অথচ আপেক্ষিক মূল্যবোধ হিসেবেই ধরা দিয়েছিল। স্বন্দরের কেন্দ্রে ধ্যানের দ্বারা বিদ্ধ করবার মতো সময় তিনি পাননি, কিন্তু তা ব’লে প্রয়োজনের কাঠগড়ায়

১৮. যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয় বাংলা বিভাগ-আয়োজিত ‘আধুনিক কবিতা ও কবিকথা’ বার্ষিক প্রদর্শনীতে (২৫-২৭ এপ্রিল ১৯৬৮) অশোকানন্দ দাশের সৌজন্যে প্রদর্শিত জীবনানন্দ-পাণ্ডুলিপি।

সৌন্দর্যকে তিনি বাধিত করবার কথা একবারও ভাবেননি। আজ যখন লুকাচ্ প্রমুখ নন্দনতাত্ত্বিকদের অভিজ্ঞতা থেকে শিক্ষা নেওয়ার পরেও মার্কসীয় সমালোচনা, বিশেষত বাংলা দেশে, প্রগতির নামে একটি কুপযাণ্ডক্যের অভিসন্ধিচর্চায় অবসিত হয়েছে, তখন একবার অন্তত মুমুকু মার্কসের প্রাথমিক ও মানবিক অভিপ্রায়ের সেই ব্যাপ্তির কথা মনে রাখা ভালো যিনি হৃদয়ের প্রয়োজনকেই স্বরাষিত করতে চেয়েছিলেন, প্রয়োজনের হৃদয়কে নয়।

u

কবিতার অনুবাদ ও রবীন্দ্রনাথ

অভিমানী বাউলদের মতো রবীন্দ্রনাথও উত্তর করেছিলেন : সমস্ত বিদেশীকেই একদিন আমার কবিতা পড়তে হলে আমার ভাষায় পড়তে হবে, কেননা ভাষা ঈর্ষাময়ী। এবং বলতে চেয়েছিলেন যে, আঙিনার কোলে ঘাসের উপরে যে-শিশির স্তম্ভ হয়ে আছে, অত্যাশ্চর্যক অথচ অপটু হাতে ছুঁলে সেই শিশির ভেঙে এলিয়ে যাবে। একজন বিদেশী বন্ধুর সঙ্গে কবিতা বিষয়ে কথা বলতে গিয়ে তিনি এই প্রসঙ্গটিকেই প্রসারিত করে বলেছিলেন :

In poetry particular word possesses a subtle atmosphere of its own literary associations. The peculiar value of such words will never be intelligible to foreigners ; they cannot be appreciated as being supremely beautiful by merely listening to them, or even understanding their literal meaning, for the association will be lacking.^১

কথাটা তিনি বলেছিলেন রোমাঁ রোলঁকে। কথা উঠেছিল শিল্পরূপের মৌলিক শুদ্ধতা নিয়ে। রোলঁ তাঁকে প্রসঙ্গত স্বরশিল্পী মুক্-এর কথা উত্থাপন করে বলেছিলেন, আধুনিক সেই শিল্পী শুদ্ধ রেখা ও শুদ্ধ রূপের অভিমুখে যাত্রা করেছিলেন। ১৯২৬-এ এই কথোপকথনের প্রায় তেরো-চোদ্দ বছর পর অর্ধেন্দুকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের রূপশিল্প বইটির সমালোচনা করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ নিজেও মুক্-এর নিম্নোক্ত উক্তিটি উৎকলন করে দিয়েছেন :

My idea was that the relation of music to poetry was much the same as that of harmonious colouring and well-disposed light and shade to an accurate drawing, which animates the figures without altering their outline.

এবং উদ্ধৃত উক্তিটি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ নিজেই বললেন, ‘সংগীতকলা বলো, চিত্রকলা বলো, মূর্তিকলা বলো, একান্ত স্বাভাব্যে আপন অবিমিশ্র বিশুদ্ধতা প্রকাশ করতে পারে স্বীকার করি।’ কিন্তু অতঃপর, প্রায় পরক্ষণেই,

১। An Interview with Romain Rolland, *The Visva-Bharati Quarterly* (Aug.—Oct. 1944).

তিনি একটি উক্তি ক’রে আমাদের একটি সমস্তার মধ্যে নিক্ষেপ করেছেন, ‘কিন্তু আদিকাল থেকে আজ পর্যন্ত অধিকাংশ স্থলে ভাষায় প্রকাশযোগ্য বিষয়ের সঙ্গে যোগ রক্ষা ক’রেই তারা আপন গৌরব রক্ষা করেছে।’^২

একদিকে অবিমিশ্র বিশুদ্ধতা বা pure abstraction অন্যদিকে concrete বস্তুবা বিষয়ের তাড়না রবীন্দ্রনাথকে একটি টানাপোড়েনে ফেলেছিল। মৃক্-এর অপেরায়, যুরোপীয় সংগীতের বিশেষজ্ঞরা লক্ষ্য করেছেন, বৃহৎ অথচ নৈর্ব্যক্তিক মানবীয় আবেগ আছে ; ভাগ্নারের দেবদেবীদের তুলনায় মৃক্-এর সৃষ্টি আসলে অনেক শাস্ত দেবদূত। রবীন্দ্রনাথ সেই অপেরাকে নিশ্চয় পুরোপুরি গ্রহণ করতে পারেননি। তিনি চেয়েছিলেন ভাব ও রূপের সেই গাঢ় মিলনের সমাচার যেখানে আছে ‘বেগবান অভিজ্ঞতায় ব্যক্তিপুরুষের প্রবল আত্মাহুত্ব’।^৩ নিছক নৈর্ব্যক্তিক চিন্তা বা ভাবের একচ্ছত্র নেতৃত্ব, বলা বাহুল্য, তিনি কামনা করেননি।

রবীন্দ্রনাথের শেষ দশকের নন্দনতন্ত্র বহুলাংশেই এর পূর্বপট থেকে পালটে গিয়েছিল। শিল্প সম্পর্কে তাঁর মতামত এর আগে যদিও-বা প্রধানত শ্রেয়ো-সমীক্ষার সঙ্গে যুক্ত ছিল, শেষ দশকে তাঁর আত্মিক আগ্রহ একান্তই শিল্পীদের শিবিরের দিকে। এই সময় রূপের প্রতিই তিনি তাঁর প্রবল আকর্ষণ ব্যক্ত করেছেন, কিন্তু সে-রূপও অবিমিশ্র বিশুদ্ধতার পরিচয় দেবে না। ব্যক্তিজীবনের অভিজ্ঞতার অন্তঃসাক্ষ্য তা প্রত্যক্ষ। এই প্রত্যক্ষতা বিষয়-মহিমাকে অতিক্রম ক’রে বোধের সামগ্রী, রবীন্দ্রনাথের ভাষায়, ‘রূপের জাহ্নু’, ‘রূপের জগৎ’ এই প্রসঙ্গে তাঁর উক্তির একটি অংশ

মানবজীবনের সহজ স্তম্ভদুঃখে— প্রকৃতির সহজ সৌন্দর্যে আনন্দই সাধারণত ওয়ার্ডসওয়ার্থের কাব্যের অবলম্বন বলা যেতে পারে। কিন্তু, টমসন একেন্সাইড প্রভৃতি তৃতীয় শ্রেণীর কবিদের রচনার মধ্যেও এই বিষয়টি পাওয়া যায়। কিন্তু, বিষয়ের গৌরব তো কাব্যের গৌরব নয় ; বিষয়টি রূপে মূর্তিমান যদি হয়ে থাকে তাহলেই কাব্যের অমরলোকে সে থেকে গেল। শব্দকালকে সম্বোধন ক’রে কীটস্ যে-কবিতা লিখেছেন তার বিষয় বিশ্লেষণ ক’রে কীই বা পাওয়া যায় ; তার সমস্তটাতেই রূপের জাহ্নু...দাস্তে, গ্যাটে ভিক্টর হ্যাগো আপন আপন রূপের জগৎ সৃষ্টি ক’রে গেছেন।^৩

২। ‘রূপশিল্প’, প্রবাসী, আষাঢ় ১৩৪৬, সাহিত্যের পথে গ্রন্থে সংকলিত।

৩। ‘সাহিত্যরূপ’, সাহিত্যের পথে, নূতন সংস্করণ চৈত্র ১৩৬৫, পৃ: ২০৬-৭

শেষ পর্যন্ত, অহুবাদের লক্ষ্য—রবীন্দ্রনাথের কাছে—নিছক ভাব-পরিবহন নয়, রূপের একটি পাত্র রচনা ; যা ভাবকে আশ্রয় দেবে, প্রাশ্রয় দেবে না । এবং একটি ব্যক্তিত্বকে অহুবাদক তথা সমর্থক আর একটি ব্যক্তিত্বের তটভূমিতে অনায়াসে পৌঁছে দেওয়াই অহুবাদের উদ্দেশ্য । সুরেন্দ্রনাথ মৈত্রের অনূদিত ব্রাউনিঙের কবিতা প’ড়ে রবীন্দ্রনাথ যে-কথা বলেছেন তা থেকে এ-কথা প্রমাণ হয় কবিতার অহুবাদের উপায় নিয়ে দৃষ্টিস্থিত হলেও কবিতার অহুবাদের উদ্দেশ্য যে কতো দূরব্যাপী ও কবিকর্মের অঙ্গীভূত—তা নিয়ে কোনো সংশয় তিনি পোষণ করেননি :

ব্রাউনিঙের কবিতাগুলিকে তুমি যে বাংলা রূপ দিয়েছ তা অপরূপ হয়েছে । তাতে অহুবাদের ক্লিষ্টতা লেশমাত্র নেই, তাতে যেন নবজন্মের শ্রী প্রকাশ পেয়েছে । সত্যেন্দ্র দত্তের অহুবাদে ছন্দোন্নৈপুণ্যের সহজ লীলা দেখা যায়, কিন্তু তুমি অসাধ্য সাধন করেছ । বিদেশী রসপণ্যের ভার নিয়ে তুমি এক ঘাট থেকে অগ্ৰাঘাটে খেয়া দিয়েছ দুর্গমতম উজ্জান পথে, দুঃসাহসিক নাংবিকবৃত্তিতে এ-রকম কৃতিত্ব দেখা যায় না ।^৪

বিশেষ অংশগুলি দেখলেই বোঝা যাবে, অহুবাদকর্মের কঠোর সাধনা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ পূর্ণ সচেতন ছিলেন কিন্তু সেই সাধনায় সিদ্ধি যে অহুশীলন ও প্রবণতার সাধর্ম্য থাকলে সম্ভবপর—সে-কথাও তিনি মেনে নিয়েছিলেন ।

এ ‘প্রবণতার সাধর্ম্য’ কথাটা এখানে স্পষ্ট করতে চাই । অহুবাদকের সঙ্গে যদি কোনো কোনো ক্ষেত্রে মূল লেখকের মনের মিল না থাকে, তবে চলনসই এমন-কি মূলানুগ অহুবাদ যে সম্ভব হয় না, এ-কথা বলছি না—কিন্তু সেক্ষেত্রে অহুবাদ ব্যাপারটা হয়ে ওঠে আত্মাহীন । মূল লেখকের সঙ্গে কোনো না কোনো সাদৃশ্য থাকলে তবেই অহুবাদক তাঁর তর্জমাকর্মে একটি আত্মা প্রতিষ্ঠিত করতে পারেন, নচেৎ নয় । এবং ‘সাদৃশ্য’ শব্দটির অর্থ সম্প্রসারিত ক’রে এমনও মনে করা যায় যে নিজের রচনা ও কবিদৃষ্টির একটি সূত্র আবিষ্কার করার জ্ঞান প্রতিভাসম্পন্ন কবি-অহুবাদক কোনো কোনো তদন্তকূল বিদেশী অথবা প্রাচীন স্বদেশীয় কবির কাব্য নিজ ভাষায় তর্জমা করতে পারেন । কবি-অহুবাদকের ক্ষেত্রে বিশেষ ক’রেই কথাটা খাটে—অর্থাৎ কবি যদি অহুবাদক হন, অথবা প্রতিভাসম্পন্ন কবিকে যদি অহুবাদকের ভূমিকা গ্রহণ করতে হয় তবে তাঁর

অন্ততঃ যুক্তি সেই কবির নিজস্ব কার্যসূচী অথবা কাব্যবিবর্তনের উপকরণ
লংগ্রহ ।

এ-জন্মই কি রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রত্যুষে ভিক্টর হ্যাগোকে অহুবাদ করতে
বসেছিলেন ? ভূদেব মুখোপাধ্যায় প্রভাতসংগীতের সমালোচনা করতে ব'লে
রবীন্দ্র অন্দিত হ্যাগোর কবিতার পাশে রবীন্দ্রনাথের কবিতা রেখেছিলেন ।
এবং লক্ষ্য করেছিলেন :

আর্য কবির ভাব—‘আমি প্রকৃতির ।’ ইউরোপীয় কবির ভাব, আজিকালি
যদিও একটু পরিবর্তিত হইতেছে কিন্তু আদৌ—‘প্রকৃতি আমার’ । আর্য
এবং ইউরোপীয় কবির এই মৌলিক প্রভেদের একটি স্পষ্ট প্রমাণ এই
পুস্তক হইতেই প্রাপ্ত হওয়া যায় । ফরাসী কবি ভিক্টর হিউগো হইতে
রবীন্দ্রবাবুর অহুবাদিত “কবি” শীর্ষক কবিতাটি পাঠ করিয়া দেখ ।*

হ্যাগোর সঙ্গে উক্ত মৌলিক প্রভেদ সত্ত্বেও রবীন্দ্রনাথ কেন তাঁকে অহুবাদ
করেছিলেন ? সম্ভাব্য একটি উত্তর, নিজেকে আবিষ্কার করার তাড়নায়, এমন-
কি পৃথক হবার তাগিদে । ঐ প্রভেদের সঙ্গে সঙ্গে বৃহত্তর অভিমুখিতা ও মহৎ
মানবিক মননের দিক থেকে উভয়ের মধ্যে সাদৃশ্যও আজ আর আমাদের কাছে
যখন অস্পষ্ট নয়, তখন এ-কথা বললে কি অসমীচীন হবে যে স্বকীয় কবিধর্মের
স্পষ্ট আদল পাবার প্রয়োজনেই একদা রবীন্দ্রনাথ হ্যাগোর কাছে গিয়েছিলেন ?
ভারতী পত্রিকাই রবীন্দ্রনাথের অহুবাদচর্চার প্রথম নিরীক্ষাভূমি । এই পত্রিকায়
টেইন প্রমুখ ফরাসি সমালোচকের আদর্শে নিম্নোক্ত প্রবন্ধগুলি লিখেছিলেন :

১. শ্রাকসন জাতি ও অ্যাংলো শ্রাকসন সাহিত্য (প্রাবণ, ১২৮৫)
২. বিয়াজীচে, দাস্তে ও তাঁহার কাব্য (ভাদ্র, ১২৮৫)
৩. পিজার্কো ও লরা (আশ্বিন, ১২৮৫)
৪. গোটে ও তাঁহার প্রণয়নীগণ (কার্তিক ১২৮৫)
৫. নর্মান জাতি ও অ্যাংলো-নর্মান সাহিত্য (ফাল্গুন ১২৮৫, জ্যৈষ্ঠ, ১২৮৬)

প্রবন্ধগুলির নামকরণ দেখলেই মনে হবে, যুরোপীয় কাব্যপ্রবাহের অন্তরায়
কবি হাংড়ে বেড়াচ্ছেন । এই সন্ধান যখন আত্মস্থ হয়ে এল, তখন শেলিকে
তিনি তাঁর পাশে আবিষ্কার করলেন । ভারতী পত্রিকার প্রাবণ ১২৯১-এর
সংখ্যায় ‘সিন্ধুতীরে বিষল হৃদয়ের গান’ ব'লে তাঁর যে-কবিতাটি প্রকাশিত হলো,

* । জীবনস্মৃতি (১৩৬৬ সংস্করণ), পৃ: ২০৯

সেটি শেলির 'Stanzas Written In Dejection Near Naples'-এর আশ্চর্য
অনুবাদ ।

এই কবিতার 'মৃতি মৃতি তারারুটি করে চেউগুলি' (Like light dissolved
in star-showers thrown), 'চারিদিকে চমকিছে জলের বিজুলি' (The
lightning of the noon-tide ocean), 'আমার কপালে বিধি লিখিয়াছে
আরেক অক্ষর' (To me the cup has been dealt in another measure),
মুমূর্ষু শ্রবণ' (dying ~~crisis~~) প্রভৃতি পংক্তির বিচ্ছুরণ ছাড়াও লক্ষণীয়
রবীন্দ্রনাথের কবিতার প্রথম পর্বের নৈরাশ্রবিহার :

হায় মোর নাই আশা, নাইকো আশাম—

ভিতরে নাইকো শান্তি, বাহিরে বিরাম ।

নাই সে সন্তোষধন

জ্ঞানী ঋষি যোগীগণ

ধ্যানসাধনায় যাহা পায় করতলে—*

পংক্তিটি উচ্চারণের স্বরগ্রামে বিহারীলালের উচ্চারণভঙ্গির স্বতিবহ । কিন্তু এটাও
লক্ষ্য করতে হবে, নিসর্গ সন্দর্শনের শিরোনামায় শেলির এই একই কবিতার
পংক্তি ব্যবহার ক'রে প্রশান্ত আধ্যাত্মিক বিহারীলাল যে-উদ্বেল উদ্ভাস রচনা
করেছিলেন তা থেকে স্বতন্ত্র হবার, যন্ত্রণাচিহ্নিত হবার আগ্রহেই রবীন্দ্রনাথ
শেলিকে নিজের মতো ক'রে ব্যবহার করতে চেয়েছেন । কড়ি ও কোমলের
মধ্যে বিম্লিষ্ট অন্তরীপের মতন 'বিদেশী ফুলের গুচ্ছ' ব'লে একটি অংশ অবস্থিত ।^৭
তলিয়ে দেখলে কিন্তু বোঝা যাবে, এই অংশে অন্তর্নিবিষ্ট কবিতাবলি রবীন্দ্রনাথের
তৎকালীন আত্মোষণা ও পথ সন্ধানের প্রমাণলেখ ব'লে কড়ি ও কোমলের সঙ্গে
নিবিড়ভাবে যুক্ত । কড়ি ও কোমল তথা রবীন্দ্রনাথের মানসী-কালীন কাব্য-
পরম্পরা পর্যন্ত কবিত্বদয়ের নৈরাশ্র ও মৃত্যু-সম্পর্কিত অসংখ্য উৎকর্ষকে উপাদান
হিসেবে সনাক্ত ও বিবিস্ত ক'রে নেওয়া যায় । কড়ি ও কোমলে জীবন বিষয়ে
প্রভূত সূক্ষ্ম স্তম্ভকাজ্ঞা প্রকাশ করার ফাঁকে তাঁর এই অন্তর্নিরুদ্ধ হতাশাস ও
অস্বস্তিকে তিনি এই 'বিদেশী ফুলের গুচ্ছ' শীর্ষক কবিতাবলির মধ্য দিয়ে
নির্বাসিত ক'রে দিয়েছেন । এই অনুদিত কবিতাগুচ্ছের প্রথমটিই হলো শেলির

৬ । ভদেব, পৃঃ ২০৫

৭ । রচনাবলী সংস্করণে নয়, গ্রন্থ সংস্করণেই এটি লক্ষণীয় । প্রঃ ১৩৬৫ সংস্করণ

সজ্জকথিত কবিতার অম্ববাদ। এবং রবীন্দ্রনাথ যে মূল কবিতার নাম উল্লেখ না করে কবিতাটিকে সরাসরি উপস্থিত করেছেন, তা থেকে আমাদের এ-অম্বমানও সমর্থিত হয় যে রবীন্দ্রনাথ অম্ববাদকর্মকে মৌলিক কবিকর্মের অত্যন্ত আত্মীয় একটি প্রক্রিয়া হিসেবেই জেনেছিলেন। বিদেশী ফুলের গুচ্ছের অপরাপর কবিতা-গুলিতেও মূল কবিতার নামাম্বষঙ্গ অম্বপস্থিত। এবং এইসব কবিতার অধিকাংশ পড়তে পড়তে প্রথমেই যে-প্রশ্ন পাঠককে কটাক্ষ করবে সেটি হচ্ছে এই যে, রবীন্দ্রনাথ কেন অতো উনখ্যাত বা তথাকথিত *minor* কবির কবিতাও অম্ববাদ করেছেন? এইসব কবিতায় একটি অসংবৃত্ত হাহাকাঁর লক্ষণীয় এবং রবীন্দ্রনাথ শ্রীমতী ব্রাউনিঙ্ কিংবা ক্রিষ্টিনা রসেটির কবিতা অম্ববাদ করতে গিয়ে সেই হাহাকাঁরের স্বর এতোটুকু ঢেকে রাখেননি, অথবা সমাহিত প্রাতঃস্বনে পরিণত করেননি। বরং শ্রীমতী ব্রাউনিঙের একটি সনেটকে ভেঙে তিনটি স্তবকে দীর্ঘ বিলম্বিত ত্রিপদীর উদ্ভাস্ত বিলাপোক্তিতে মূলের আবেদনটি তীব্রতর করবার প্রয়াস পেয়েছেন। মূল ও অনূদিত একটি অংশ পর-পর রেখে দেখা যেতে পারে :

I miss the clear

Fond voices which, being drawn and reconciled

Into the music of Heaven's debiled,

Call me no longer. Silence on the bier,

While I Call God, Call God !

—Sonnet XXXIII, *Sonnets form the Portuguese*

নীরব হইয়া গেছে সে স্নেহের স্বর

কেবল স্তব্ধতা বাজে

আজি এ শ্মশান-মাঝে,

কেবল ডাকি গো আমি 'ঈশ্বর ঈশ্বর' !

অনূদিত অংশে একটি আন্তর বেদনা মূর্ত হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রনাথ কেন শ্রীমতী ব্রাউনিঙের কবিতা অম্ববাদ করতে বৃত্ত হলেন, তার যুক্তি হিসেবে তাঁরি একটি চিঠি থেকে এই ছুটি পংক্তি স্মর্তব্য :

টেনিসনের মড কবিতায় যে-সমস্ত লিরিকের উচ্ছ্বাস আছে সেগুলি বিচিত্র এবং স্তব্ধ হৃদয়বৃত্তি-দ্বারা উচ্ছলরূপে পরিপূর্ণ বটে, কিন্তু তবু মিসেস ব্রাউনিঙের সনেটগুলি তার চেয়ে ঢের বেশি অন্তরঙ্গরূপে সত্য। টেনিসনের

অচেতন কবি যে-সমস্ত ছত্র লেখে টেনিসনের সচেতন আর্টিস্ট তার উপর নিজের রঙিন তুলি বুলিয়ে সেটাকে ক্রমাগতই আচ্ছন্ন ক'রে তুলতে থাকে।^৮ টেনিসনকে তিনি যে ভাবান্তরিত করলেন না, তার কারণ, টেনিসনের মঙ্গল বিবক্ষা। এবং এলিজাবেথ ব্যারেট ব্রাউনিঙকে যে অহুবাদ করলেন তার কারণ অন্তরঙ্গ প্রাণসন্তাকে তিনি ছুঁতে চাইছেন। অন্তরঙ্গ সত্যকে স্বকীয় রচনায় আবিষ্কার করার আগ্রহেই রবীন্দ্রনাথ মহৎ-স্বাধীন-অনতিগণ্য নানা বিদেশী কবির কবিতাই অহুবাদ করেছেন। এলিস ফেন্ড্রিখের সহায়তায় রিল্কেও যে *Sonnets From Portuguese* অহুবাদ করেছিলেন, সে-কথা প্রসঙ্গত স্মরণীয়। রিল্কে'র *Sonnette an orpheus*-এ এই সনেট-পর্যায়ের 'খীমে'র নিরবচ্ছিন্ন বিভ্রাসের দিক থেকে ঐ অহুবাদকর্মের সঞ্চিত ফলশ্রুতি কোনো না কোনোভাবে কাজ করছিল কিনা, কে বলতে পারে? ক্রিষ্টিনা রসেটি, রবীন্দ্রনাথের অনুদিত কবিদের অগ্রতমা, কীভাবে রবীন্দ্রনাথের মৌলিক কবিতাকে সাহায্য করেছেন, তার নজির হিসেবে মানসীর 'তবু' নামক চতুর্দশপদীটির কথা উল্লেখ করতে পারি। শুধু প্রথম পংক্তির সাযুজ্য নয় (তবু মনে রেখো যদি দূরে যাই চলি / Remember me when I am gone away), ধ্রুবপদের আবর্তনে, প্রেম ও স্মৃতির প্রতিযোগিতার রণনে রসেটির 'Remember' সনেটটির সঙ্গে এই চতুর্দশ-পদীর সাদৃশ্য আছে। অ্যাণ্ড্রুয়ার্ডেল-এর হাল্কা চালের প্রেমের কবিতা 'To His Coy Mistress'-এর '... at my back I always hear/Time's winged chariot hurrying near'-এর সঙ্গে 'বিদ্যায়ের'র 'কালের যাত্রার ধ্বনি শুনিতো কি পাও তারি রথ নিত্যই উধাও' ইত্যাদি অংশের যে-সাদৃশ্য তা হয়তো নিতান্তই আকস্মিক; কিন্তু মহয়া-পর্বে তিনি ডান্-কে পড়েছিলেন, তার প্রমাণ শেষের কবিতায়; এবং এমন হওয়া কি অস্বাভাবিক যে ডান্-এর 'পারমার্থিক' কাব্যধারায় সত্যর্থ এবং বিশিষ্ট কবি অ্যাণ্ড্রুয়ার্ডেল-কেও তিনি পড়েছিলেন?

ভারতবর্ষের প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় অনেক কবিকেই রবীন্দ্রনাথ অহুবাদ করেছেন। মনে রাখা প্রয়োজন, তাঁর বিদেশী কবিতার পাশাপাশি চলেছিল ভারতীয় কবিতার অহুবাদ। মাত্র সতেরো বছর বয়সে মারাঠী কবি তুকারামের যে-সব অভঙ্গ তিনি তর্জমা করেছিলেন, সেগুলির মধ্যেও তাঁর মানসিকতা

শুটমান। বিদেশী কবিতার কাছে যে-চাঞ্চল্য তিনি অর্জন করেছিলেন, তাকে ভগবদভক্তির দিকে নিয়োজিত করার চেষ্টা তাঁর এই অভঙ্গ-অনুবাদের ভিতরে স্পষ্ট। কিন্তু ভক্তিবাদের প্রতি তাঁর কোনো গোষ্ঠীগত অথবা তত্ত্বগত আসক্তি কখনোই ছিল না। ভারতীয় প্রথম বছরে শকুন্তলা থেকে নিয়ে উদ্ভূত তাঁর অনুবাদ এই কথা প্রমাণ করে যে প্রাচীন ভারতবর্ষ বলতে তিনি ভক্তিধারার ঐতিহ্যকেই বোঝাননি তার প্রেমের সংরাগের কাব্যপ্রবাহকেও বুঝেছিলেন।

শরীর সে ধীরে ধীরে যাইতেছে আগে
অধীর হৃদয় কিন্তু যায় শিছু বাগে
ধ্বজা লয়ে গেলে যথা প্রতিকূল বাতে
পতাকা তাহার মুখ ফিরায় পশ্চাতে।^৯

তিনি আর্ট বিষয়ে কথা বলতে গিয়ে জীবন ও সত্যের প্রসঙ্গ উত্থাপিত হয়ে পড়লে ‘ওরিয়েণ্টাল মিসটিসিজমের নামধারী এক স্বরচিত কুহেলিকার অন্তরাল থেকে’ বিদেশীরা তাঁকে দেখতে পারেন, এই আশঙ্কা রবীন্দ্রনাথের মনে ছিল।^{১০} এবং তাঁর কালিদাস তথা সংস্কৃত ও প্রাচীন ভারতীয় কাব্যানুবাদচর্চার উদাহরণ দেখলে বোঝা যাবে নিছক তত্ত্ববোধিনী কবিতা তাঁকে প্রলোভিত করেনি। কয়েকটি উদাহরণ :

১. নেপথ্য পরিগতায়ান্ধকূর্দর্শন সমুৎসুকং তন্ত্ৰাঃ

সংহর্ষুমধীরতয়া ব্যবসিতমিব মে তিরস্করীগীম্ ॥

—মালবিকাগ্নিমিত্রম্

১. নেপথ্য পরিগত প্রিয়া সে

রূপখানি দর্শন তিয়াসে

আঁখি মোর উৎসুক দশাতে

তিরস্করীগী চাহে খসাতে।

২. ইয়ম প্রতিবোধশায়ীগীং রশনা ত্বাং প্রথমা রহঃসখী

গতিবিভ্রম-সাদ-নীরবা ন শুচা নাহ মৃতেব লক্ষ্যতে ॥

—রঘুবংশ

৯। সাহিত্যের পথে, গ্রন্থ পরিচয় পৃঃ ২৬০

১০। ‘রূপশিল্প’, সাহিত্যের পথে, সংযোগ পৃঃ ১২

২. এ মেখলা তব প্রথমা বহঃসখী
গতিহার্য দেহে নিকণ হারালো কি ।
মনে হয় যেন সেও বৃষ্টি তব শোকে
তোমারি সঙ্গে গিয়াছে মৃত্যুলোকে ।
৩. বহসি যদি কিঞ্চদপি দম্বকচি কৌমুদী
হরতি দরতিমিরমতিষোরম্ ।
৩. বচন কহ গো ফুটি
দশন কচি উঠিবে ফুটি
ঘুচাবে মোর মনের ঘোর তামসী ।
৪. বীথীষু বীথীষু বিলাসিনীনানং
মুখানি সংবীক্ষ্য স্তচিস্মিতানি
জালেষু জালেষু করং প্রসার্য
লাবণ্যভিক্ষামটতীব চন্দ্রঃ ।

—সুভাষিতরঙ্গভাণ্ডার

৪. কুঞ্জ পথে পথে চাঁদ উকি দেয় আসি
দেখে বিলাসিনীদের মুখভরা হাসি ।
কর প্রসারণ করি ফিরে সে জাগিয়া
বাতায়নে বাতায়নে লাবণ্য মাগিয়া ।
৫. বরিষ জল ভরমই ঘণ গঅণ
সিঅল পবণ মণহরণ
কণঅ-পিঅরি গচই বিজুরি ফুল্লিঅ নীবা ।
পথর-বিথর হিঅলা
পিঅলা (নিঅলং) ৭ আবেই ।

—প্রাকৃত কবিতা

৫. বৃষ্টিধারা শ্রাবণে ঝরে গগনে
শীতল পবন বহে সঘনে
কনক-বিজুরি নাচে যে, অশনি গর্জন করে
নিষ্ঠুর-অস্তুর মম প্রিয়তম নাই ঘরে

উদ্ধৃত অল্পবাদগুলির সার্থকতা নিঃসন্দেহে তর্কাতীত । এবং সন্দেহ নেই যে
অল্পবাদগুলি তত্ত্ববিভরণের বাহন হিসেবে ব্যবহৃত হবার অশ্রু হয়নি । এমন-কি,

তত্বকথন-বোঁ বা বেদমন্ত্র. ধম্মপদ, স্তুতিযিত বহুভাণ্ডাগার, নবরত্নমালা প্রভৃতি শ্লোক সংগ্রহ ও স্তবীতি-সুত্ৰ অম্ববাদকালেও রবীন্দ্রনাথের প্রচ্ছন্ন কাককাজ উদ্দেশ্যবাদ অতিক্রম ক'রে গেছে। বেদমন্ত্রগুলি রবীন্দ্রনাথ বিবিধ প্রসঙ্গে নানা-ভাবে ব্যবহার করেছেন। কিন্তু ধম্মপদগুলিকে তা করেননি। অথচ ধম্মপদ তর্জমার অন্তরালে তাঁর মনে যে কোনো উদ্দেশ্যই প্রচ্ছন্ন ছিল না, এমন নয়। তবু দু-একটি অম্ববাদ দেখা যেতে পারে :

১. কো ইমং পঠবি বিজেসসতি যমলোকঞ্চ ইমং সদেবকং।

কো ধম্মপদং স্তুদেসিতং কুসলো পুপ্পমিব পচেসসতি ॥

১. কে এই পৃথিবী করি লবে জয় যমলোক আর দেবনিকেতন
ধর্মের পদ নিপুণ হস্তে কে লবে চুনিয়া ফুলের মতন ?

২. কেণুপমং কায়মিমং বিদিত্ত মরীচিধম্মং অভিসম্বুধানো।

ছেতান মারসস পপ্পপ্পকানি অদসনং মচ্চু রাজসস গচ্ছে ॥

২. ফেনের মতন জানিয়া শরীর মরীচিকাসম বুঝিয়া তারে
'ছি'ড়ি মদনের পুষ্পশায়ক মৃত্যুর চোখ এড়ায়ে যাবে !

ধম্মপদের অপুমানবগ্গো পর্যায়ে :

পমানং অপ্রমাদেন যথা স্তুতি-পণ্ডিতো।

পঞাণাসাদমারুয্হ অসোকো সোকিনিং পজং।

পবতট্টঠো ব ভুম্মট্টে ধীরো বালে অবেক্খতি ॥

এই স্তুতিযিতটি অম্ববাদ করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ প্রথমে লেখেন :

গিরি হতে ধীর যথা চপলেহে হেরে ভূমিতলে

তেমতি পণ্ডিত নাশি প্রমাদেহে অপ্রমাদবলে

প্রজ্ঞার শিখর হতে অশোক হেরেন শোকী-দলে।

এই প্রথম পাঠে 'শোকী' শব্দটি নিশ্চয়ই অম্ববাদকের কাছে অস্বাভাবিক ঠেকেছিল

এবং শব্দপ্রতিষ্ঠা পংক্তি রচনা করার প্রয়োজনও তিনি অনুভব করেছিলেন।

তাই পরিবর্তন ক'রে লিখলেন :

জ্ঞানী অপ্রমাদ বলে প্রমাদেহে ফেলি দিয়া দূরে

প্রজ্ঞার প্রাসাদ হতে অশোক হেরেন শোকাভূরে ;

গিরি হতে ধীর যথা দেখেন ভূতলে যারা ঘুরে।

বলা বাহুল্য মাত্র, এইসব উদাহরণ অম্ববাদ-সাহিত্যে চিরায়তরূপে স্বীকৃত হবার যোগ্য। উদ্দেশ্যের সাধুতা শিল্পের ছলনাকে এ-সব ক্ষেত্রে যে লান করতে

পারেনি সেটিও লক্ষণীয়। নিবিষ্ট মনোযোগে দেখা যাবে, যে ভারতীয় কবিতা-অনুবাদের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথ প্রধানত দ্বিপদী-চৌপদী অথবা অনুরূপ মিতায়ত পরিসরের অংশ অনুবাদের প্রতিই সমধিক দৃষ্টি রেখেছেন। এই রকম স্বল্পায়তন কবিতায় একই সঙ্গে বক্তব্য ও কাব্য সৌন্দর্য ফোটানো সম্ভব, তুলসীদাস এ-রূপা অনেকদিন আগেই ব'লে গিয়েছেন :

পুরইনি সঘন চারু চৌপদী ।
জুগুতি মঞ্জু মনি সীবা সোহাই ॥
ছন্দ সোরঠা সুন্দর দোহা ।
সোই বহুরঙ্গ কমল কুল সোহা ॥
অরথ নূতন স্বভাব স্বভাসা ।
সোই পরাগ মকরন্দ স্বভাসা ॥

(স্বচাক চৌপাইগুলি পদ্মের যুগল যেন, যুক্তিগুলি ঠিক যেন মনোহর মণিভরা
ঝিকুর মতন। ছন্দ সোরঠা দোহা এরাও যেন নানান রঙের পদ্ম, তাদের
নিরুপম অর্থ, সুন্দর ভাব ও ভাষাও সেই পদ্মের পরাগ মধু আর স্বভাস।)

একই কারণে, রবীন্দ্রকৃত ভারত-কাব্য অনুবাদের প্রধান অংশটি ছোটো-
ছোটো কবিতায় পরিকীর্ত ব'লে মনে হয়। এইসব কবিতায় অনেকগুলিতেই
কবি প্রকায়ান্তরে তাঁর উদ্দেশ্য ব্যক্ত করতে চেয়েছেন, কিন্তু সেই ব্যক্ত বক্তব্য
রহস্যগুণান্বিত।

কবীরের হোলি উপলক্ষে লেখা একটি কবিতাকে অনুবাদ করতে গিয়ে
রবীন্দ্রনাথ কি ক'রে উদ্দেশ্য-অতিশায়ী রহস্যের অভিযুক্ত গিয়েছেন, তার একটি
অব্যর্থ উদাহরণ দিয়ে আমার বক্তব্য প্রমাণ করতে চাই :

পিয়াকে পগিরা রঙ্গী জোনা রঙ্গমে
হমবো চুনরিয়া রঙ্গান
চুড়াটি তোমার যে রঙে রাঙালে, শ্রিয়,
সে রঙে আমার চুনরি রাঙায়ে দিয়ে।

অনূদিত অংশটি তাঁর শেষ পর্বে সাহিত্যতত্ত্ব আলোচনায় তিনি অত্যন্ত সফল-
ভাবেই কাজে লাগিয়েছেন এবং প্রসঙ্গত মন্তব্য করেছেন :

এ কাব্য। এর মধ্যে একটি হৃদয়াবেগ নিবিড় হয়ে আছে ; কানাড়ার স্পর্শে
সে উচ্ছলিত হয়ে উঠল, কিন্তু শুধুমাত্র কানাড়ার আলাপে এর বাণী থাকে

বোবা হয়ে। বাণীর যোগে কানোড়া একটি বিশেষ রস পেয়েছে, তার দাম কম নয়।^{১১}

কথা ও স্বর, বক্তব্য ও রহস্যের মিলনেই পরিপূর্ণ সংগীত বা শিল্পের জন্ম ; শিল্প সেই পুনর্জাত অভিজ্ঞতা যা মানবহৃদয়ের চূড়ান্ত অভিজ্ঞান মনে ক’রে অনির্বচনের সাম্রাজ্যে উত্তীর্ণ হয়ে যাবে। ‘সাহিত্যের স্বরূপ’-এ দেখা যাবে এই কথাটার উপরে ঘা দেওয়ার জন্তে রবীন্দ্রনাথের কবীরের উক্ত কবিতাটিকে আরো তীব্র দৃষ্টিতে দর্শিত ক’রে তর্জমা করেছেন :

তোমার ঐ মাথার চূড়ায় যে রঙ আছে উজ্জলি
সে রং দিয়ে রাঙাও আমার বুকের কাঁচুলি।

রবীন্দ্রনাথের অন্ত্যপর্যায়ী বিদেলী কবিতার অল্পবাদের মধ্যে ঐ একই ঝাঁক। মানবজীবনের সুস্পষ্ট অভিজ্ঞতার ছাপ আধুনিক যুরোপীয় কবিতার কাছে তিনি খুঁজেছেন। এলিঅট অথবা এডউইন রবিন্সনের কবিতার অংশ অল্পবাদ ক’রে প্রতিপন্ন করতে চেয়েছেন হয়তো জীবনের অভিজ্ঞতা সেখানে আছে, কিন্তু নেই সেই আত্মস্থ আত্মতা যা কবিতাকে কবিতা পদবাচ্য করে। অবশ্য এলিঅটের ‘দি জার্নি অব্ দি ম্যাজাই’ কবিতাটিতে তিনি যে মানবজীবনের তীক্ষ্ণাগ্র ও স্পষ্ট বোধ আবিষ্কার করেছেন, তার প্রমাণ রবীন্দ্রকৃত অল্পবাদ ‘তীর্থযাত্রী’র (১৩৩৯) পরতে পরতে জড়িয়ে আছে। কিন্তু এই অনূদিত কবিতার ঈষৎ পূর্বে রচিত ‘শিশুতীর্থ’ (১৩৩৮) কবিতাটিতে নৈরাশ্র-বিহার ও অস্তিম তীর্থতোরণস্পর্শের যে মায়াবী ও দিব্য আত্মপ্রসাদ পাওয়া যাচ্ছে, রবীন্দ্রনাথ এলিঅটের কাছে সেই উপকরণ-অতিক্রান্ত অতিরিক্ত ব্যঞ্জন কখনোই পাননি। এমি লোয়েলের কোনো কবিতায় (‘Red Slippers’) বরং বাস্তবতার সঙ্গে ব্যঞ্জনার সম্ভাব তিনি লক্ষ্য করেছেন, কিন্তু সেটি তিনি অল্পবাদ করেননি। এবং তাঁর ‘এ লেডি’ কবিতাটির সময়শোভন উগ্রতাকে চোখে আঙুল দিয়ে দেখানোর উদ্দেশ্যে রবীন্দ্রনাথ বাংলায় যে-ভাষান্তর করেছেন, তা নিছক নমুনা হিসাবেই কোঁতুলসম্ভারী। বরং ‘শাশ্বতভাবে আধুনিক’ কাব্যের নজির রাখতে গিয়ে তিনি স্বদ্র চীনা কবিতার কাছে গিয়েছেন, নির্ভার স্বচ্ছ ভাষাপট্রে লি-পোর কবিতা রেখেছেন। কাব্যের যথার্থ আধুনিকতা খুঁজতে গিয়ে তিনি

আধুনিক কাব্যকে বহুলাংশে অভিযুক্ত করলেও তাঁর রচিত ~~কবিতা~~ দশকের কবিতায়— তাঁরি ভাষায়— ‘বিশ্বকাব্যের মোহমুক্ত ভাষা’ যে-পরিমাণে নিরীক্ষণ করি, তার প্রাচুর্য ও প্রখরতা দেখে এ-কথা মনে করলে অস্বাভাবিক হয় না যে রবীন্দ্রনাথ যুরোপীয় আধুনিক কাব্যধারার সঙ্গে পরিচিত ও ঘনিষ্ঠ হয়েই উঠে-ছিলেন এবং তারি বহু অমূল্য প্রতিক্রিয়া তাঁর কাব্যের শেষ পর্যায়ে বিকীর্ণ হয়ে রয়েছে। কিন্তু সে-প্রসঙ্গ স্বতন্ত্র।

রবীন্দ্রনাথের নিজভাষায় যে-বর্ণাঢ্য অনুবাদগুলি করেছেন, তার পাশে ইংরেজিতে তৎকৃত তর্জমার রক্তাক্ততা প্রদর্শনের ক্ষেত্র এটি নয়। গীতাঞ্জলির ইংরেজি অনুবাদ সম্পর্কে ক্রমশই প্রশ্ন উঠছে, তা যে একেবারেই তথ্যহীন এ-কথা বলবো না। কিন্তু এগুলি বা ইএটসকে যা একদিন আবিষ্ট করেছিল তা শুধু বার্তা বা message নয়, স্বর। এবং ইংরেজিতে স্বরচিত কবিতার তাঁর অনূদিত অসংখ্য রূপান্তরগুলি নিয়ে এই প্রবন্ধের পরিসরে আলোচনা করার সুযোগ এই জগতে নেই যে, প্রথমত, বিদেশী ভাষায় স্বকীয় কাব্য অনুবাদ কোনো পুরোধা কবিই নীতলক্ষ্য হননি, পূর্বোক্ত ভাবাসঙ্গ ও ভাষাসঙ্গের বেড়া পেরিয়ে এবং গোঁগত, সেই কর্মে বিবেচ্য সাফল্যের জগৎ যে-শ্রম ও সময় নিয়োগ করা প্রয়োজন রবীন্দ্রনাথ তা করেননি।

কিন্তু তা থেকে এ-কথা কখনোই প্রমাণ হয় না যে মাতৃভাষায় অনুবাদকর্মের উপযোগিতা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ অনবহিত অথবা অবিশ্বাসী ছিলেন।

রবীন্দ্রকাব্যের প্রথম পর্যায় : ব্রাহ্মমুহূর্তের সন্ধিক্ষণে

গীতাঞ্জলি প’ড়ে এজরা পাউণ্ডের মনে পড়েছিল দাস্তের পারাদিসোর কথা। এই এই তুলনাস্ত্রটিকে স্লিষ্ট না করেও বাড়িয়ে নেওয়া চলে। এমন কথা অসংকোচে বলা চলে রবীন্দ্রনাথকেও দাস্তের মতো পর্যায় থেকে পর্যায় পার হয়েই পরিণতির দিকে যেতে হয়েছিল। Karl Vossler-এর বিশ্লেষণে এ-কথা প্রমাণিত হয়েছে, দাস্তের উদ্ভাসিত দৈশরীক্ষোক্তের পূর্বপটে আছে মানবস্বভাবের অনালোকিত, অসীমাসিত স্তব। বিশেষ Canzoniere-এর একগুচ্ছ কবিতায় সেই রক্তমাংসের দেহমানস এতো স্পষ্ট এতই উচ্চারিত যে তার মধ্যে প্রচ্ছন্ন অন্তর্দ্বন্দ্বটি চিনে নেওয়ার জন্য বিশেষজ্ঞের প্রয়োজন হয় না। অথচ কে না জানে এ শুধুই একটি স্তর, যাকে ছাপিয়ে দাস্তের মিলনান্ত মন্ত্রভাষণ, পারাদিসোর সৌরশিখর। রবীন্দ্রনাথের কবিতায় এভাবে স্তর-নিরূপণ যে একান্ত অসম্ভব এমন কথা মেনে না নিলেও এ-কথা বলব তিনি সে-স্বযোগ আমাদের একরকম দেননি। তাঁর রচনার প্রথমতম পর্যায়টিকে তিনি কেন সূর্যের মুখ দেখাতে কুণ্ঠিত ছিলেন, তার কারণ দেখাতে গিয়ে তিনি বলেছেন তাঁর সেই পর্বের রচনায় ভূ-সংস্থান জেগে ওঠেনি। এখানে একটু তলিয়ে দেখলেই চোখে পড়ে রবীন্দ্রনাথ কবিতাকে প্রায় প্রথম থেকেই ভাষার সমস্তা হিসেবে নিতে উদগ্রীব ছিলেন। এবং সেই ভাষাকে মাহুঘের পবিত্রতম সাংস্কৃতিক পবিচয়, তার আদান-প্রদানের স্ফুটাস্থ ও শ্রেষ্ঠতম সম্পদ ব’লে রবীন্দ্রনাথ অনুভব করেছিলেন। ফলত তাকণ্যের প্রথম বাক্যে ঘুরেই তিনি ভাষার সেই ভূমিকা সম্পর্কে গভীরভাবে সচেতন হয়ে উঠলেন। আজ যাকে আমরা ‘অচলিত সংগ্রহ’ ব’লে অভিহিত করছি, তার সঙ্গে তাই তাঁর পরবর্তী রচনাবলির আপাত দুস্তর ব্যবধান। অচলিত সংগ্রহ বা তৎ-সংক্রান্ত কবিতাবলি অসমান, স্বভাবে কাছাকাছি, unsophisticated। এর অব্যবহিত পরেই আমরা রবীন্দ্রনাথের কবিতাকে দেখিতে পাই মননে ও কথনে সুসমঞ্জস, আদর্শের আভাষ দীপ্যমান, Sophisticated রূপে। গীতাঞ্জলির অনেক আগেই, চিত্রায়— এমন-কি তারও আগে, সম্ভবত প্রভাত-সংগীতেই পরিচিত-অপরিচিত নিবিশেষে তাঁর আত্মসচেতন শব্দব্যবহার, মৌজন্তুসুন্দর আলাপচর্চার বরণ্য মূর্তিটি দেখা গিয়েছিল। কিন্তু তাঁর সেই আতিথেয়তা নিরুদ্ভাপ নয়,

আদর্শবাদ স্বভাব-বিবিক্ত নয়। অচলিত সংগ্রহের অনাদৃত ধূসর পাণ্ডুলিপি থেকে মানসীর এক পর্যায়ের রক্তিম কবিতাগুলি পর্যন্ত তাঁর কবিতার ঐহিক সত্যের তীব্র উত্তাপ কখনো অবাধে কখনো অতর্কিতে প্রকাশমান।

সেই মুহূর্ত রবীন্দ্রনাথের কাছে নিশ্চয় আত্মনির্মিত, দোলাচলের। তরুণ রবীন্দ্রনাথের মনে সেই মুহূর্তের অভিঘাত যে-প্রবণতা সৃচিত করেছিল, তাকে কি সাহিত্য সমালোচনার পরিভাষা অল্পসারে neo-romantic বলব? যতদূর মনে পড়ে, ব্রজেননাথ শীলের পূর্বে এবিষয়ে চিন্তাশ্রিত হননি। রোমান্টিক কাব্য-আন্দোলনের অগ্নিস্থ স্তব-বিবর্তন বর্ণনাশ্রমে ব্রজেননাথ ‘রোমান্টিক’ ও ‘নিয়ো-রোমান্টিক’ শব্দ দুটিকে স্বতন্ত্র করে দেখতে চেয়েছিলেন। শেষোক্ত শব্দটির তাৎপর্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি এক যুগসন্ধির কথা স্পষ্ট ভাষায় বলে-ছিলেন :

It is needless to state we resume the term neo-romantic for the epoch, or stage, which is the subject of this paper, giving it wider and comprehensive meaning, according to the terms neo-classical and neo-oriental. —*New Essays in Criticism*

নূতন প্রাচীর যে-জন কবি এই মুহূর্তে সত্যীর্থ, সক্রিয় ও নব্য রোমান্টিকতার লক্ষণে চঞ্চল, তাঁরা অক্ষয়কুমার বড়াল ও রবীন্দ্রনাথ। একদিকে ভারতবর্ষীয় মনোভঙ্গি অর্পণে উন্মুখ, অপর দিকে সত্ত্ব-সমাগত পশ্চিমী কবিতার থেকে অর্জিত অবাধ্য হৃদয়ের ভাষা এঁদের তখন নিরন্তর দোটানায় উচাটন করেছে। তাই

উন্মত্ত কবির মত
গড়ে ভাঙে অবিরত
লয়ে এক অন্ধ শক্তি কল্পনাভীষণ—

অক্ষয়কুমারের এই অকপট ক্রন্দনের উত্তেজনা মানসী-পর্বের রবীন্দ্রনাথেও :
মনে হয় সৃষ্টি বুঝি বাধা নাই নিয়ম নিগড়ে
আনাগোনা মেলামেশা সবই অন্ধ দৈবের ঘটনা।

যদিও একই কবিতার অন্তিম স্তবকে কবিপ্রদত্ত সাধুনা
সত্য আছে স্তব্ধ ছবি
যেমন উষার রবি

নিম্নে তারি ভাঙে গড়ে মিথ্যা যত কুহক-কল্পনা।

তবু সন্দেহ থাকে না রবীন্দ্রনাথ তখনো দ্বিধাবিক্ত, প্রব্র-জর্জরিত। যে যন্ত্রবিশেষ

সঙ্গে হৃদয়ের সংঘর্ষে অক্ষয়কুমার জীবনকে বলেছেন ‘অদৃষ্টের ছালা’, রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘জড়ময় স্বজন’ তার সঙ্গে রফানিম্পত্তির চেষ্টায় তাঁদের কবিতা দীর্ঘদিন সংস্কৃত, প্রস্তুতিময় ।

সেই সময়ে রচিত ‘কাব্যের অবস্থা পরিবর্তন’ নামক একটি প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ কবিতার নূতন ভূমিকা সম্পর্কে যে-অভিমত জানিয়েছেন তাতে কবির সচেতন সংকল্প ধরা পড়েছে :

‘জ্ঞানের অহুশীলন যতই হইতেছে, অজ্ঞানের অন্ধকার ততই বাড়িতেছে, ইহা কি কেহ অস্বীকার করিতে পারিবেন ? অন্ধকারের মানচিত্র ক্রমেই বাড়িতেছে, বড় বড় বৈজ্ঞানিক কলহস-সমূহ নূতন নূতন অন্ধকারের মহাদেশ বাহির করিতেছেন । নিশাচরী কবিতার পক্ষে এমন সুখের সময় আর কি হইতে পারে ! সে রহস্যপ্রিয়, কিন্তু এত রহস্য কি আর কোন কালে ছিল !... পাঠকেরা যদি ভাবিয়া দেখেন, যে, এখনকার কোন কবি যথার্থ সত্য মনে করিয়া উষা বা সন্ধ্যার একটা গড়ন বাঁধিয়া দেন, সকল লোকেই যদি তাহাই অক্ষরে অক্ষরে সত্য বলিয়া শিরোধার্য করিয়া লয়, তাহা হইলে কবিতার রাজ্য কি সংকীর্ণ হইয়া আসে !... যতই জ্ঞান বাড়িতেছে ততই কবিতার রাজ্য বাড়িতেছে । কবিতা যতই বাড়িতেছে কবিতার ততই অ্রমবিভাগের আবশ্যক হইতেছে, ততই খণ্ড-কাব্য গীতি-কাব্যের সৃষ্টি হইতেছে ।’

অর্থাৎ, সত্য যে আপেক্ষিক, সেই কথা এখানে বলা হলো । এবং এ-কথাও প্রকারান্তরে অভিব্যক্ত হলো যে কবি কোনো সার্বজনিক সত্যের উদ্গাতা নন, তিনিও রহস্যময় অন্ধকারের মন্ময় ভাষ্যকার এবং লিরিক অথবা লিরিকধর্মী কবিতা বিচ্ছিন্ন ব্যক্তির অহুভূতির আধার, কবি-কাহিনীতে এইসব কথাই কবিতায় অনূদিত করছে :

নিশাই কবিতা আর দিবাই বিজ্ঞান ।
দিবসের আলোকে সকলি অনাবৃত,
সকলি রয়েছে খোলা চোখের সমুখে—
ফুলের প্রত্যেক কাঁটা পাইবে দেখিতে ।
দিবালোকে চাও যদি বনভূমি পানে,
কাঁটা খোঁচা কর্দমাস্ত বীভৎস ভাঙ্গন
তোমার চোখের পরে হবে প্রকাশিত ;

দিবালোকে মনে হয় সমস্ত জগৎ
 নিয়মের যন্ত্রচক্রে ঘুরিছে ঘর্ঘরি।
 কিন্তু কবি নিশাদেবী কি মোহন মন্ত্র
 পড়ি দেয় সমুদ্র জগতের পরে
 সকলি দেখায় যেন রহস্তে পুরিত।

রাজ্যের এই স্তব পর্যালোচনা করলে দেখা যায়, ক্ষমাহীন বস্তুসত্যকে নিজের
 মতো ক'রে সাজিয়ে নেওয়ার ইচ্ছা থেকে এর জন্ম। তাই প্রায় পরমুহূর্তেই
 প্রকৃতির প্রতি কবির প্রগাঢ় অনাস্থা :

মাহুষের মন চায় মাহুষেরি মন,
 গম্ভীর সে নিশীথিনী, স্তম্ভর সে উষাকাল
 বিষণ্ণ যে সায়াহ্নের স্নান মুখচ্ছবি
 বিস্তৃত যে অস্থনিধি, সমুচ্চ সে গিরিধর,
 আধার যে পর্বতের গহ্বর বিশাল,
 তটিনীর কলধ্বনি, নির্ঝরের ঝর ঝর,
 আরণ্য বিহঙ্গদের স্বাধীন সঙ্গীত,
 পারেনা পুরিতে তারা, বিশাল মহুগুহুদি
 মাহুষের মন চায় মাহুষেরি মন।

আজকের পাঠক ঐ মাহুষেরি শব্দটিকে ‘মাহুঘী’ শব্দের সঙ্গে একাকার ক'রে
 ফেলতে পারেন— জীবনানন্দের অহুযঙ্গে :

তবুও কাউকে আমি পারিনি বোঝাতে
 সেই ইচ্ছা সত্য নয় শক্তি নয় কর্মীদের হৃদীদের বিবর্ণতা নয়
 আরো আলো : মাহুঘের তরে এক মাহুঘীর গভীর হৃদয়।

(‘হৃৎকনা’)

এবং জীবনানন্দের মতোই রবীন্দ্রনাথের কৈশোর পর্যায়ের কবিতা প্রেম ও
 অপ্রেমের দ্বন্দ্বে জীবন্ত, প্রেম ও মৃত্যুর তত্ত্ব লেশশূন্য সংস্পর্শে সংরক্ত। এই
 প্রেম যে ইঞ্জিয়স্পর্শী তার অভিজ্ঞান ‘রাক্ষসী স্বপ্নের তরে, ঘুমালেও শান্তি
 নাই / পৃথিবী দেখিত কবি আশানের মত’ এই রকম উচ্চারণে প্রাকট। ফলত,
 মৃত্যুও যে ইঞ্জিয়ার সংস্পর্শে রোমাঞ্চকর, আকাজ্জাহন্দর তারও দৃষ্টান্ত আদৌ
 বিরল নয় :

মনের ককাল শুয়ে ভাস্কর শয্যায়
 কানের কাছেতে গিয়ে বায়ু কত কথা ফুসলায় !
 তটিনী কহিছে কানে উঠ । উঠ । উঠ নিজ্ঞা হতে
 ঠেলিয়া শরীর তার ফিরে ফিরে তরঙ্গ আঘাতে ।

অধোরেখ অংশের স্বরূপে ছাড়াও পাঠকের মনে পড়বে জীবনানন্দকে, মনে পড়বে জীবনানন্দের ‘শব’ নামক কবিতাটি কোনো রমণীর মৃতদেহ ঘিরে নিসর্গচিত্তে । প্রসঙ্গত, অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর নাম অনিবার্য । অক্ষয়চন্দ্রের ‘উদাসিনী’ মিলনান্ত একটি আখ্যায়িকা হলে আধুনিক মানসের নানা উপাদানে আপূর্ণমান । আজকের পাঠকের কাছে এই আখ্যায়িকার তিন-চতুর্থাংশ কাব্য্যাংশে পাণ্ড ব’লে গণ্য হবে । কিন্তু এর আপাতমেহুর প্রচ্ছদ সরিয়ে ভিতরে তাকালেই চোখে পড়বে কবির অস্থির একটি অন্তর্জালা । কবি এমন কয়েকটি সমস্তা উত্থাপন করেছেন যা নিছক রোমান্টিক নয়, নিয়ো-রোমান্টিক । বলা যায়, ব্যক্তিচরিত্রের আত্মসন্ধানই অক্ষয়চন্দ্রের কবিতার অন্ত্যতম বিষয় । রোমান্টিক কবির লক্ষ্য অবাধ আত্মপ্রকাশ, ভাবাবেগের স্বতঃস্ফূর্ত মূর্তন । পক্ষান্তরে, নিয়ো-রোমান্টিক কবির উৎসাহ আত্মসঙ্কীর্ণসায়, ভাবনা-মননে । সেই অর্থে অক্ষয়চন্দ্রের কাব্য নিয়ো-রোমান্টিক । এই কাব্যের প্রেমিক প্রতিশ্রুত তৃপ্তির মুহূর্তে পলাতক, প্রেমিকা পাপবোধে জর্জরিত । সেই প্রেমিকের বিষয়কর অন্তর্ধানের মুখে :

ভয়ঙ্কর বেশ ধরি কল্পনা শত্রুতা করি
 বিভীষিকা করে প্রদর্শন ।

এবং অশেষণের মুহূর্তে প্রেমিকার মনে হয় :

মহিষ গণ্ডার কত চেয়ে চেয়ে থাকে,
 পাপিনী বলিয়ে বুঝি ছুঁলে না আমাকে ।
 তন্ন তন্ন করি দেবি ! দেখি চারিধার—

সহসা সাহস ভঙ্গ, আতঙ্কে শিহরে অঙ্গ
 সুনীলাম শৃংগালের অশিব নিনাদ
 গৃধিনীর ঘোর রবে আকুলিত বনে সবে
 ভাবিলাম কি জানি কি ঘটেছে প্রমাদ ।
 ঘুরিছে মেদিনী চক্রে মতন,
 ভয়ের বিভ্রমভরে, ভয়ঙ্কর কলেবরে
 বহুঙ্গামী বিভীষিকা করি নিরীক্ষণ ।

এই বহুরূপী বিভীষিকা অবশ্য অচিরেই অক্ষয়চন্দ্রের পৌরোহিত্যে একটি ধর্মীয় স্তম্ভকসুন্দর পরিণতি লাভ করেছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের কৈশোর রচনা পর্ধায় অশুভ ও অসুন্দরকে একটি ব্যাপক স্বীকৃতি দেওয়া হয়েছে। জীবন নামক প্রকাণ্ড অনিশ্চয়তাকে বুঝবার জন্য বিপজ্জনক নিরীক্ষার খুঁকি নিয়ে তাঁর বয়ঃসন্ধির নায়কেরা প্রায়শই, কখনো কখনো ছেলেমানুষির ছাপ নিয়ে পালিয়ে গিয়েছে :

রুসিয়ার হিমক্ষেত্রে

আফ্রিকার মরুভূমে

আর একবার আমি করি গে ভ্রমণ !

—কবিকাহিনী

এবং পরিব্রাজকের এই দুর্বর পিপাসা যেমন পুরুষ চরিত্রকে চিহ্নিত করেছে, তেমনি নারীচরিত্রকেও বিশেষত নারীর পাপবোধ ও আত্মবিলম্বণে তাঁর এই পর্বের চরিত্র-চিত্রণকে রক্তাভ ক'রে তুলেছে :

সেই মূর্তি নীরদের ! সে মূর্তি মোহন

রাখিলে বুকের মধ্যে পাপ কেন হবে ?

তবুও সে পাপ আহা নীরদ যখন

বলেছে, নিশ্চয় তারে পাপ বলি তবে !

—বনফুল

সচেতন পাঠক নিশ্চয় লক্ষ্য করেছেন, নারীর এই পাপবোধ রবীন্দ্রনাথের মধ্য-বর্তিতায় ক্রমশ পুরুষের পাপবোধ ও আত্মবিলম্বণে রূপান্তরিত ও শক্তিশালী হয়েছে। মানসীর ‘নারীর উক্তি’, ‘পুরুষের উক্তি’, ‘নিষ্ফল কামনা’, ‘স্বরদাসের প্রার্থনা’ প্রভৃতি কবিতা পড়লেই এই কথাটি নির্ধারিতরূপে প্রমাণিত হয়। অর্থাৎ মানসীতে এসে পুরুষের কাছে নারী অত্যাধিকারের, অত্যাধিকারের, উপাসনার বিষয় হয়ে উঠেছে ; ইতিপূর্বে যে তারা সমস্তরে দাঁড়িয়েছিল, অস্তিত্বের মুহূর্ত-লাঞ্ছিত বাস্তবতায় একযোগে আক্রান্ত হয়েছিল, সেই স্বৈরাচার সহযোগিতা ও প্রতিযোগিতার স্তর থেকে এবার নারীকে বিশ্রাম দিলেন। এ-কথা তাঁর কয়েকটি ছোট গল্প ও উপন্যাস সম্পর্কে খাটে না, কিন্তু কবিতা সম্পর্কে তীব্ররূপে প্রযোজ্য। মানসীর ‘অনন্ত প্রেম’ কবিতায় নারীকে ঈশ্বরীর ভূমিকায় নিরীক্ষণের প্রথম প্রস্তুতি সম্পূর্ণ হয়েছে। চিত্রায় নারী ও ঈশ্বরী একাকার এবং সেই যুগ্মসত্তাকে জীবনদেবতা বা বিশ্বদেবতা যে নামেই অভিহিত করি না কেন, তা বিদ্যাজিচের মতোই কবির কাছে সত্য, উর্ধ্বাকর্ষী, পরীক্ষ্যোত্তীর্ণ পূর্ণতার

প্রতিমা। সেই নারীস্বরী কবিকে স্বাভাবিকভাবে মধ্য দিয়ে শুদ্ধশীল হৃদয়ের ধারণায় চালিত ক’রে নিয়ে যাচ্ছেন। দাস্তের মতোই জীবনব্যাপী সেই অভিসার, সেই দিব্য ভাবসম্মেলনের প্রতিশ্রুতি। নারীর হাত থেকে পূর্ণতার ছাড়পত্র অর্জনের পৌরুষব্যঙ্গক সংগ্রামে দাস্তে ও রবীন্দ্রনাথের জীবন বেগবন্ত সাংকেতিক নাটকের উদাহরণ।

পূর্ণতা অর্জনের এই সংগ্রাম যখন মানচিত্রের মতো ক্রমপ্রসারী নব নব দিগন্তের সম্ভাবনায় প্রতিশ্রুতিময় হয়ে ওঠে নি, সেই সময়ের রচনা নিয়ে রবীন্দ্রনাথের অবস্থি ছিল স্বাভাবিক কারণেই অত্যন্ত বেশি। সেই পর্বের রচনায় অস্পষ্টতা শুধু অনিবার্য নয়, বরগীয ছিল। ‘ভুল’ (১৮৮৭) নামক কাব্যগ্রন্থের সূচনায় অক্ষয়কুমার গ্যেটের বচন ইংরেজী তর্জমা থেকে উদ্ধৃত ক’রে পাঠককে জানিয়েছিলেন, ‘All good lyrics must be reasonable as a whole, and yet in details a little unreasonable’ অক্ষয়কুমার তাঁর প্রতিটি গ্রন্থ পরিমার্জনা করেছেন, প্রকরণের প্রয়োজনে ভাবনার বশতা ঘটিয়েছেন। লিরিকের প্রধান শর্ত যে শৃঙ্খলাশূন্য জীবনের পাশাপাশি মিতায়তন রূপকল্পের সাধনা, সেই কথা স্পষ্ট ক’রে ‘প্রদীপ’ (১৮৮৪) কাব্যের অন্তর্গত ‘গীতি-কবিতা’র গাঢ়স্বরে আমাদের জানিয়ে বলেছে: ‘নিটোল শিশির-কণা, বন্ধুরা মেদিনী।’ রবীন্দ্রনাথও ইতিমধ্যে ‘সম্ভাসংগীত’ লিখেছেন, লিরিকের ঝঙ্কন ও ঘনীভূত এই বৈশিষ্ট্যের প্রতি আকৃষ্ট হয়েছেন। কিন্তু তার আগে তাঁর অনচ্ছ ‘ফর্ম’-শূন্যতা, রাগিণীর ধ্রুপদে উপনীত হওয়ার আগে অস্থির আলাপ। তখন তাঁর মনে হয়েছে—

অসংলগ্ন কথাগুলি, মরমের ভাব আরো

গোলমাল করি দিল প্রকাশ না করি।

—কবিকাহিনী

অথবা

সেই অর্থহীন কথা হৃদয়ের তাব যত

প্রকাশ করিতে পারে এমন কিছু না।

—কবিকাহিনী

কাহিনী কবিতা রচনার আগ্রহ যখন অবসিত হয়ে এল, সেই সম্ভাসংগীতে এই অস্থিরতা ছোটো-ছোটো কয়েকটি উৎক্লিপ তরঙ্গবলয়ে ধরা দিয়েছে। স্তবকনির্মাণে অযত্ন থেকে শুরু ক’রে প্রস্রবনিকোভে শৈববৃত্ততার এই

অভিব্যক্তি প্রকট। সন্ধ্যা, হলাহল, পরাজয়-সংগীত, তারকার আশ্রহত্যা প্রভৃতি কবিতার শিল্পরূপ শুধু অল্পপস্থিত নয়, অবাস্তব। প্রভাতসংগীত বরং ঐ অপরিপাক্য আশাবাদের মধ্যেও কাব্যাত্মশাসনের আভাস দেখা দিয়েছে। প্রভাতসংগীতের প্রথম কবিতা আহ্বানসংগীতের আরম্ভেই আত্মধিকার মাত্রাবৃত্তের প্রসাদে স্বরে বেজে উঠেছে :

মড়কের কণা, নিজ হাতে তুই
রচিলি নিজের কারা,
আপনার জালে জড়িয়ে পড়িলি
আপনি হইলি হারা।

এ যেন পরবর্তীকালে তাঁর রচিত ‘আপনারে দিয়ে রচিলি যে কি এ আপনারি আবরণ’ গানটির পূর্বসূর। ‘নির্ব্বরের স্বপ্নভঙ্গে’ কবিতাটির অজস্র পাঠ থেকেও এ-সিদ্ধান্ত গ্রাহ্য, ‘প্রভাতসংগীতের’ কবিচৈতন্যের অনিশেষ অপাবরণে উৎসুক। বিবেক যেন হৃদয়কে অন্তর্নিরুদ্ধ গুহা থেকে মুক্ত করে দিয়েছে কিন্তু সাবধান পাঠকের চোখে এই সত্য এড়াতে না যে সেই মুক্তি নিঃশর্ত নয়। সেই শর্ত শোচনা নয়, পরিতাপ নয়, শুভ বিবেকের সাহচর্যে হৃদয়ের মানিষ্কালন, রোজ-স্নান। কিন্তু ‘শৈশব যৌবন যখন সবে মিলেছে’ সেই ‘ছবি ও গানে’ যেন কখনো-কখনো শেষবারের মতো জ্বলন্ত উৎকর্ষা ঘোষণা করার চূর্মর আগ্রহ। যেমন আত্মস্বর কবিতায় :

নিশীথ সমুদ্র মাঝে জলজন্তু সম সাজে
নিশাচর যেন যে অগণ্য।

অথবা

এ অনন্ত অন্ধকারে কে রে সে, খুঁজিছে কারে
তন্ন তন্ন আকাশ গহবর।

কিংবা প্রভু-মাত্রাবৃত্তে ট’লে-যাওয়া অথচ আশ্চর্য অভিঘাতসম্পন্ন কবিতা রাহুর প্রেমে

কাছেতে দাঁড়িয়ে প্রেতের মতন,
শুধু ছুটি প্রাণী করিব যাপন
অনন্ত সে বিভাবরী।

কিন্তু এর অনতিপরেই রবীন্দ্রনাথের চিরবাস্তব উত্তরণ, ‘মানসী’তে।

তোমাতে হেরিব আমার দেবতা

হেরিব আমার হরি—

তোমার আলোকে জাগিয়া রহিব

অনন্ত বিভাবরী ।

(‘স্বরদাসের প্রার্থনা’)

লক্ষ করা দুৰূহ নয়, শেখোক্ত উদাহরণে নারী পুরুষের নিয়ন্ত্রী হয়ে উঠেছে
দৈনন্দিন ঘনিষ্ঠতা থেকে কমনীয় অথচ পরিশীলন ব্যবধানে সরে গিয়ে ।

‘কড়ি ও কোমল’ মানসী’র অব্যবহিত পূর্বলেখ । এই কাব্যের sensuous-
ness যতই উচ্চারিত হোক তা তাঁর পূর্ববর্তী কবিতাপ্রবাহের ঐচ্ছিক
অসন্তোষের তুলনায় অনেক শান্ত, স্মৃতি, এমন-কি রোমাণ্টিক লালিত্যে স্নিগ্ধ ।
‘কড়ি ও কোমল’ নিজেকে কবি কিছুমাত্র নির্যাতন না ক’রে প্রকাশ করেছেন,
কিন্তু তা কখনো গীতিবন্ধে, কখনো সনেটবন্ধে । এ দুটিই ব্যক্তিগত, অথচ
ব্যক্তিগত নয় । আগের তুলনায় এ যেন দেহসংক্রান্ত নৈব্যক্তিক অভিজ্ঞতার
অন্তরঙ্গ ভাষ্য । এখন থেকে তাঁকে আর নিজেকে প্রকাশ ক’রেও ‘ব্যক্তিগত’
ব’লে অভিযুক্ত হতে হবে না :

চলো গিয়ে থাকি দৌহে মানবের সাথে,

সুখ দুঃখ লয়ে সবে গাঁথিছে আলয়—

হাসি-কান্না ভাগ করি ধরি হাতে হাতে

সংসার-সংশয়রাজি বহিব নির্ভয় ।

(‘মরীচিকা’)

‘কড়ি ও কোমল’কেই রবীন্দ্রনাথ তাই তাঁর নিজস্ব প্রথম ব’লে স্বীকার ক’রে
নিয়েছেন । অনিকেত বিষয়ী এখানে কোথাও নিজেকে আরোপ করেনি,
বিষয়ের আশ্রয়লাভ করেছে । ‘এই আমার প্রথম কবিতার বই যার মধ্যে
বিষয়ের বৈচিত্র্য ও বহির্দৃষ্টিপ্রবণতা দেখা দিয়েছে,’ কবির এই উক্তি লক্ষ্যকথন
নয়, নিজের কবিতা বিষয়ে একটি সূত্র পেয়ে যাওয়ার উপলব্ধিতে আলোকিত ।
বিষয়ী এবং বিষয় রবীন্দ্রনাথের রোমাণ্টিকতায় একাসনে বসেছে ‘কড়ি ও কোমল’
থেকেই, এবং সেই কারণেই এই কাব্যকে তিনি কবিতা হিসেবে প্রথম
অনুমোদন জ্ঞাপন করেছেন ।

এ কথার অর্থ এই নয় যে ‘মানসী’তে বা ‘মানসী’র পরে তিনি যা যা লিখেছেন
সবই বিষয়ের সঙ্গে ছদ্মের অন্তোগ্র সামঞ্জস্যে, মগ্ন আত্মস্থতার প্রতিষ্ঠিত । শুধু

বলব, অশ্রিতার সেই স্বরাঘাত কোথাও নেই যা বিষয়ের থেকে বিজ্ঞিষ্ট বা বিবিক্ত হয়ে প্রকাশ পেয়েছে। ‘গীতাঞ্জলি’ পর্যন্ত, এমন কি ‘বলাকা’ ‘পলাতকা’ পর্যন্ত এই বিষয়নিষ্ঠ হৃদয়ধর্ম প্রসারিত। এখানে আরেকটি স্মৃতিও লক্ষ্য করতে হবে। যে মুহূর্ত থেকে তিনি তাঁর খসড়া আমাদের দেখতে দিলেন, তিনি যেন আমাদের ব’লেই দিলেন যে আমাদের চোখের উপর তিনি নিজেকে অতিক্রম ক’রে যাবেন বারবার ; একবার তিনি সিন্ধুতরঙ্গে নামবেন পরক্ষণে তীরে ফিরে আসার জন্ত, একবার সারারাত্রি হাহাকার করবেন অকস্মাৎ প্রাতঃস্বননের জন্ত। রোমাণ্টিক যন্ত্রণাতি এতটুকু এড়িয়ে না গিয়েও তাকে মনঃপূত পরিণামের দিকে নিয়ে যাওয়া। এজন্ত তাঁর কাব্যগ্রন্থের পরিপূরক, পরিণাম অব্যবহিত পরবর্তী কাব্যগ্রন্থ। সন্ধ্যা সংগীত-প্রভাত সংগীত, কড়ি ও কোমল-মানসী, সোনার তরী-চিত্রা, খেয়া-গীতাঞ্জলি, শেষ সপ্তক-বীধিকা, প্রান্তিক-সেঁজুতি, রোগশয্যায়-আরোগ্য—কত উদাহরণ যোগ করব? এ-ভাবে মিলিয়ে পড়লে রবীন্দ্রনাথের কবিস্বভাবের সামগ্রিক স্মৃতিটি আমাদের কাছে মূর্ত হয়ে ওঠে।

‘সোনার তরী’র শেষ কবিতা নিকরদেশ যাত্রার সঙ্গে ‘চিত্রা’র অন্তিম কবিতা সিন্ধুপারে যুক্ত ক’রে দেখলেই একটি আত্মসচেতন কবি-ব্যক্তিত্বের উপস্থিতি চোখে পড়ে। দুটি কবিতার পটভূমি খুব কাছাকাছি। দুটিরই বিজ্ঞাস ষাণ্মাত্রিক মাত্রাবৃত্তে, তফাৎ শুধু চলনে। যে-নারীটি তাঁকে সমুদ্রযাত্রায় নিয়ে গিয়েছিলেন তিনিই সিন্ধুপারে নিয়ে এলেন তাঁকে। একই নারী দু-জনে, ইঙ্গিতভাষায় কথা বলেন, মস্তচালিত কবিকে নিষ্ঠুরভাবে নিয়ে চলে যান এক রহস্যময় বিবাহ সভায়, দুর্লভতর পরিণতির দিকে নিয়ে যাবার উদ্দেশ্যে হেসে ওঠেন। ঐ বিবাহ তাঁকে তো কোথায় বিশ্রাম করতে দিল না, নিরন্তর আত্ম-উত্তরণের যজ্ঞকর্মে জাগিয়ে রাখল। একটি অপরিণাম মুছে পরিণামে, সেই পরিণাম মুছে ফেলে অপর পরিণামে ধাবিত হবার নামই রবীন্দ্রনাথ। রবীন্দ্রনাথ অবশ্য নিজে কখনও সেই কৃত্তিব দাবি করেননি, উর্ধ্বতন এক সত্তার কাছে হস্তান্তরিত ক’রে এগিয়েছেন। কিন্তু আমরা তো জানি সেই উর্ধ্বতন সত্তা—নারীই হোক আর জীবনদেবতাই হোক—নিজের সঙ্গে তাঁর নিজের সংগ্রামে উদ্ভূত। যে-রাত্রি তিনি নিজের হাতে সৃষ্টি করেছিলেন তাকে প্রভাতে পরিণত করেছেন নিজেই। কিন্তু সেই সকালের প্রাক্-মুহূর্তের অস্থির প্রত্যাবক্ষণটিকে ভুলে গেলে ঐতিহাসিক সত্যের অপলাপ করা হবে।

তোমার সৃষ্টির পথ

শেষ লেখার শেষ কবিতাটি রবীন্দ্রমণ্ডল পাঠকদের কাছে ছুঁহুঁ কুঁহুঁ রচনা ক'রে রয়েছে। কবিতাটির একটি শব্দও অভিধান থেকে কষ্টোপার্জিত নয়, তবু এত কঠিন কবিতা সম্ভবত তিনি এর আগে রচনা করেননি।

মৃত্যুর আগের মুহূর্তে অথবা ঈশ্বর পূর্বে উচ্চারিত কোনো কবির উক্তিটি পাঠকের চৈতন্তে একটি স্থায়ী আলোড়ন তোলে, সেই উচ্চারণ কবির সমগ্র রচনাবলীর উপর উদ্ভাসিত একটি ভাস্বরশি বিকীর্ণ করে। আমরা শুনতে পাই, মৃত্যুর আগে একটি অল্পলের ভিতর মাহুঘের সমস্ত স্মৃতি সংগৃহীত হয়। এই ধারণার ভিত্তি পরীক্ষা না ক'রেও এটুকু বলা চলে, বিবেকী কবিমাত্রই তাঁর জীবনের প্রতি মুহূর্তের মতো আসন্ন মৃত্যুমুহূর্তে দায়িত্ব গ্রহণ করেন, এবং তাঁর বাণী সেই দায়িত্ব বহন করে। সেই মুহূর্ত তাঁর মূল্যায়নেরও যে কবি স্পষ্টভাষী, প্রবৃতি ষাঁকে কথা বলায়, তাঁর কবিতায় তখন স্বভাবতই তেমন কোন অপ্রত্যাশিত চমক আমরা আশা করি না, কেননা, সারাজীবনই তিনি আমাদের তাঁর নতুন নতুন আবেগের অংশীদার হতে দিয়েছেন, তাঁর কবিতার ভিতরে কবিসত্তার অনাবিকৃত অংশ ঐ ধারাবাহিক বিবরণীর মধ্য দিয়ে পাঠকের কাছে এত স্বচ্ছ হয়ে যায় যে তাঁর মৃত্যুকালীন উক্তি আমাদের যতই স্পন্দিত করুক, নতুন ক'রে ভাবায় না। মায়াকভস্কি এই ধরণের কবি, যার মৃত্যুকালীন উচ্চারণ :

ওদের মতন বললে শোনায়

‘ঘটনা এখানে শেষ’

প্রেমের তরলী ভেঙেচুরে খান খান।

আমি তো জীবনছুট।

দরকার নেই তালিকা করার

পরস্পরের হুঃখ

সস্তাপ

অভিযোগ।

শুভ আকাজ্জা এবং চিরবিদায়।

এই পংক্তিগুলি নাটকীয়তার ছাতিময়। কিন্তু এইতো আমাদের চিরপরিচিত মায়াকভস্কি, আজীবন আমাদের যিনি তাঁর নিজস্ব জয়পরাজয় দেখতে দিয়েছেন, নৈরাজ্যের রক্তাক্ত সময় অভিনয় ক'রে দেখিয়েছেন। এইসব পংক্তি তাই তাঁর কোনো নতুনতর চরিত্র আমাদের কাছে নিয়ে আসে না, হৃর্থাবিত করে না আমাদের। কিন্তু আরেক ধরনের কবি আছেন, যারা আত্মসচেতন, কবিতায় অস্তিত্বের শ্রেষ্ঠতম অংশ লিপিবদ্ধ ক'রেও যারা কবিতার অন্তরালে লুকিয়ে থাকেন। এঁদের যেটুকু আমাদের চোখে পড়ে তা নির্মায়মাণ নয়, শিল্প-সমাপ্ত, অমীমাংসিত নয়, স্ফুটিত। এই ধরনের কবি পোল ভালেরি। এঁর শেষ একটি উক্তি, শোনা যায়, 'প্রাচীর ছাড়া আর কিছুই আমিলক্ষ করছি না'। বলা বাহুল্য এই কথা শোনা মাত্রই আমাদের অহুসঙ্কান অনবসর হয়ে ওঠে, এই প্রাচীর কিসের প্রাচীর, সেই প্রশ্নে আমরা জর্জরিত হতে থাকি।

যদিও রবীন্দ্রনাথ ভালেরির কোনো কোনো রচনা অভিনেবশ নিয়ে পাঠ করেছিলেন, তবু ভালেরির সঙ্গে তাঁর তুলনা প্রণয়ন আমাদের উদ্দেশ্য নয়। প্রসঙ্গত শুধু এটুকুই অহুমোদনযোগ্য যে রবীন্দ্রনাথের কবিস্বভাবও অনেকটা যেন ভালেরিরই মতো, স্বচ্ছতার সাধক হয়েও সংবৃতিপরায়ণ। তাঁর ভাষা একটি অর্জিত, প্রাপ্ত স্ফটিকথণ্ডকে ব্যক্ত করে, অমিশ্র মনোবৃত্তির পরিশ্রম-লাঙ্ঘিত প্রক্রিয়াকে কখনো নয়। দ্বিতীয়ত, নিজেকে প্রগাঢ়ভাবে উদ্ঘাটন ক'রেও শিল্পকর্মের আড়ালে অন্তর্হিত হয়ে যাওয়া তাঁরো অভিপ্রেত। তাই তাঁর কোনো গান বা কবিতার ভিতর থেকে আমরা আমাদের জীবনের তাপ সংগ্রহ ক'রে নিয়েও সেই কবিতার মধ্যে বাস করতে পারি না, চিরায়ত আভিজাত্যে স্বদূর ও গরীয়ান সেই ছন্দোময় হর্ম্য আমাদের নন্দনসম্মিৎ জাগিয়েও আমাদের স্বৈরাঙ্ক প্রাত্যহিক সমতল থেকে ব্যবধানে দাঁড়িয়ে থাকে। সেই কারণে তাঁর কবিতার মধ্য থেকে তার জীবনস্তা সনাক্ত করার মানবিক আগ্রহ আমাদের থেকেই যায়। এই আগ্রহ যতই মারাত্মক আকার গ্রহণ করুক না কেন, তার উৎপত্তি সমর্থনযোগ্য। যদি সেই জীবনস্বভাব কোনো সূক্ষ্ম দৃষ্টিতে বেরিয়ে আসে তবে সমালোচকের পক্ষে জানবার সুবিধা হয় কী উপাদান নিয়ে কবি কাজ করতে নেমেছিলেন, কী ছিলো তার একান্ত মানবিক ধাতুরূপ যাকে তিনি শিল্পরূপে পরিণত করেছিলেন? বাবলনীয় স্রষ্টিতবে আছে, এক প্রবল যুদ্ধের শেষে ড্যাগনকে বিধাবিভক্ত করা হলো : তার উর্ধ্বভাগ গিয়ে পড়লো স্বর্গে নিম্নভাগ মাটির পৃথিবীতে ; উর্ধ্বাংশে অর্থাৎ নভোমণ্ডলে ঈশ্বরের স্থিতি

‘আর তার অখোভাগ হলো চতুর্দিকে বিস্তারিত আকারশূন্য কর্দমাক্ত মাটি যার প্রতিশব্দ tohu wabohu। শেবোক্ত এই উপাদানকে ঈশ্বর কি করে শিল্পীর মতো ছাড়িয়ে গেলেন, কি ভাবে তিনি সৃষ্টির উপকরণের উর্ধ্বে নিজেকে দিনের পর দিনের পরিভ্রমে স্থাপন করলেন, সেই নিয়েই ঐ পুরাণের পরবর্তী পরিণতি। রবীন্দ্র-পুরাণেও কি পাওয়া যাবে না সেই সামগ্রিক ড্যাগনের দ্বিধাবিভক্ত বাস্তব অবয়বসংস্থানের সূত্র যা মুগ্ধতাকেও স্বীকৃতি জানাতে পারে ?

এই প্রশ্নের প্রেক্ষিতে রবীন্দ্রনাথের প্রথম ও শেষ পর্যায়ের কবিতা পাশাপাশি মিলিয়ে দেখতে যাওয়া অস্বাভাবিক নয়। তাঁর কবিতা যখন অচলিত নামাক্ষর সংরক্ষিত, সংরুদ্ধ পরিধি থেকে মুক্ত হয়ে এসেছে, সেই পর্বের কবিতায় এমন একটি অনিশ্চিতি দেখা যায় যা, তাঁর নিজেরি ভাষায়, ‘চেউওয়ালা জলের প্রতি-বিষের মতো আঁকাবাঁকা’ যার ‘পূর্বকার অবস্থায় একটা বেদনা ছিল অহুদ্বিষ্ট, সে যেন প্রলাপ ব’কে আপনাকে শান্ত করতে চেয়েছে’। রবীন্দ্রনাথ বারংবার আক্ষেপ করেছেন, এই পর্বের কবিতা রূপের স্পর্শ পায়নি। একথা বললে অগ্রায় হয় না, রবীন্দ্রনাথ নন্দনতত্ত্বে ভাবের চেয়ে রূপকে অনেক নির্মল ব’লে মনে করেছেন, কেননা ভাব খনিজ বহুবিসপী, অপরিণুদ্ধ উপাদান এবং রূপ তার সর্বতোভদ্র নিয়ন্তা, তার পরিচ্ছন্ন সূশাসক। এই অর্থে রবীন্দ্রনাথের চির-রোমান্টিক প্রবণতার ভিতর একটি ক্লাসিক প্রাণপুরুষ নিহিত ছিল। কিন্তু এই ক্লাসিক-মাস্কলিক কাব্যাদর্শ যখন তাঁর রচনায় পরিস্ফুট হয়ে ওঠেনি, সেই মুহূর্তের কবিতায় মানবিক জীবাত্মা তার অভিজ্ঞতার অবাধ্যতা নিয়ে প্রত্যয় হয়েছে। ‘ছবি ও গান’-এর এইরকম একটি কবিতা থেকে একটি অংশ :

চারিদিক কেহ নাই ; একা ভাঙা বাড়ি

সন্ধ্যাবেলা ছাদে বসে ডাকিতেছে কাক ।

নিবিড় আঁধার মুখ বাড়িয়ে রয়েছে

যেথা আছে ভাঙা ভাঙা প্রাচীরের ফাঁক ।

পড়েছে সন্ধ্যার ছায়া অশথের গাছে

থেকে থেকে শাখা তার উঠিছে নড়িয়া ।

ভগ্ন শুদ্ধ দীর্ঘ এক দেবদাক-তরু

হেলিয়া ভিত্তির ’পরে রয়েছে পড়িয়া ।

আকাশেতে উঠিয়াছে আধখানি চাঁদ,

তাকায় চাঁদের পানে গৃহের আঁধার ।

প্রাক্ষেপে করিয়া মেলা উর্ধ্বমুখ হয়ে

চন্দ্রালোকে শৃগালেরা করিছে চীৎকার ।

('পোড়ো বাড়ি')

এই কবিতার প্রায় পঞ্চাশ বছর পরে রচিত আরেকটি কবিতার অংশ :

তোমার সেকাল আজি ভাঙাচোরা যেন পোড়োবাড়ি

লক্ষ্মী যাবে গেছে ছাড়ি ;

ভূতে-পাওয়া ঘর

ভিত জুড়ে আছে যেথা দেহহীন ডর ।

আগাছায় পথ রুদ্ধ, আড়িনায় মনসার খোপ,

তুলসীর মঞ্চখানি হয়ে গেছে লোপ ।

বিনাশের গন্ধ ওঠে, দুর্গ্রহের শাপ,

দুঃস্বপ্নের নিঃশব্দ বিলাপ ।

('পোড়োবাড়ি, বীথিকা')

দুটি কবিতার শুধু নামকরণেই নয়, এষণা ও মননের আশ্চর্য সাদৃশ্য । ব্যক্তিগত প্রেমের সঙ্গে অপসারক সময়ের দ্বন্দ্ব সঙ্গাত মৃত্যুচিস্তনের কবিতা এরা । অমঙ্গলের ভাবানুশঙ্গী চিত্রকল্প ছাড়াও আরেকটি বোধ এই কবিতা দুটিতে লক্ষ্য করি, রবীন্দ্রনাথের অন্ত্যমধ্য পর্বের 'ছবি'তে—অহরূপ অজস্র দৃষ্টান্ত যোগ করা বিন্দুমাত্র কঠিন নয়—প্রেম ও বিশ্বজগতের যে পারস্পরিক যোগাযোগের বার্তা পরম আস্থার সুরে ব্যক্ত হয়েছে, তার সামান্ততম আভাস তাঁর প্রথম বা শেষ পর্বের ও দুটি কবিতার কোনোটিতেই নেই । অবশ্য এই দুই কবিতার পাশাপাশি একই রচনাকালে প্রণীত, এমন অনেক রচনা পাওয়া সম্ভব যেখানে কবির মনে বিশ্ব ও ব্যক্তির বিধাহীন অভিন্নতা অভিযুক্ত হয়েছে, কিন্তু এই দুটি কবিতার সহযোগী এমন কবিতাও অসংখ্য যে সব ক্ষেত্রে ব্যক্তি ও বিশ্বের সমান্তর, ক্ষমাহীন ব্যবধান তীব্র নিখাদে উচ্চারিত । দুই পর্যায়ের কবিতার অন্তর্বর্তীকালে এই ব্যবধান কমিয়ে আনা হয়েছে কবির সচেতন অথচ উদ্বেল আনন্দময় জীবন-বোধের সাহায্যে ।

এই প্রসঙ্গে 'সচেতন' শব্দটিকে পাশ কাটিয়ে যাওয়া অসম্ভব । রবীন্দ্র-নির্মিত ভূমণ্ডলের অধিকাংশ বাসিন্দা কবির আশ্চর্য কল্পনাশক্তি এবং সচেতনতার সমন্বয়ে গ'ড়ে তোলা । রবীন্দ্রনাথের কবিতার বিপুল গগনচুম্বী শৃঙ্খল পর্বতের

উর্ধ্বগ প্রতিটি স্তর তাঁর নিজেরি সচেতন প্রতিভার সৃষ্টি। কিন্তু একথা যদি বলি সেই পর্বত নিঃসীম জলরাশি থেকে উঠে গিয়ে সূর্যতারা খচিত আকাশ ছুঁয়ে অস্তিত্বে আবার নেমে এসে নিঃসীম জলরাশি স্পর্শ করতে চেয়েছে, তবে বোধ হয় রবীন্দ্রপ্রতিভাকে অপমান করা হবে না। ঐ আরোহণ এবং অবরোহণের মুহূর্তে জলমগ্ন শিলার যেটুকু আমাদের চোখে পড়ে তা মনস্তত্ত্বের পরিভাষা অল্পযায়ী অবচেতনার এলাকা। তাঁর কিশোর বয়সের লেখা ‘কাব্যের অবস্থা পরিবর্তন’ প্রসঙ্গে মানবমনের অঙ্ককার প্রদেশের সঙ্গে কবিতা ও কাব্যরূপের নিগূঢ় সম্বন্ধ তিনি ব্যক্ত করেছেন। তাঁর শেষের দিকের নানান রচনা ও আলোচনায় তিনি অবচেতনার প্রসঙ্গে নানা ইঙ্গিতগর্ভ মন্তব্য করেছেন। দুয়েকটি উদাহরণ এখানে অবাস্তব হবে না :

১. ছেলে ভোলাবার ছড়া শুনলে একটা কথা স্পষ্ট বোঝা যায়, এতে অর্থের সংগতির দিকে একটুও দৃষ্টি নেই, দৃষ্টি দেবার দরকার বোধ করা হয়নি... স্বপ্নের মতো একটা আকস্মিক ছবি আর একটা ছবিকে জুটিয়ে আনছে... আধুনিক যুরোপীয় কাব্যে অবচেতন চিন্তেব এই সমস্ত স্বপ্নের লীলাকে স্থান দেবার একটা প্রেরণা দেখা যায়। আধুনিক মনস্তত্ত্বে মানুষের মগ্নচৈতন্ত্যের সক্রিয়তাব উপর বিশেষ দৃষ্টি পড়েছে। চৈতন্ত্যের সতর্কতা থেকে মুক্তি দিয়ে স্বপ্নলোকের অসংলগ্ন স্বতঃদৃষ্টিকে কাব্যে উদ্ধার ক’রে আনবার একটা প্রয়াস দেখতে পাই।

—বাংলা ভাষা পরিচয়

২. অবচেতন মনের কাব্যরচনা অভ্যাস করছি। সচেতন বুদ্ধির পক্ষে বচনের অসংলগ্নতা দুঃসাধ্য। ভাবীযুগের সাহিত্যের প্রতি লক্ষ্য ক’রে হাত পাকাতে প্রবৃত্ত হলেম...কেউ যদি বুঝতে না পারেন, তা হলেই আশাজনক হবে।

(শনিবারের চিঠি, ১৩৪৬ অগ্রহায়ণ। রবীন্দ্ররচনাবলি ২৬, পৃ ৬৪৬)

‘অসংলগ্নতা’ ‘স্বতঃসৃষ্টি’ ইত্যাদি শব্দ পরা-বাস্তব কবিতার উপাসকের কাছে আকর্ষণীয় মনে হবে, কেননা Andre Breton-র ‘Pure Psychio automatism—the absence of all control exercised by reason’ প্রভৃতি উক্তি পরা-বাস্তব কবিতার সংজ্ঞা হিসেবে আদৃত। আধুনিক মনস্তত্ত্বের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ঘনিষ্ঠতার কোনো বিশদ বৃত্তান্ত আমাদের জানা নেই। তাহাড়া উপাদানের সঙ্গে শিল্পকর্মের অন্তঃশীল সূত্র আবিষ্কার করার আগ্রহে আমাদের

সতর্ক হওয়ার প্রয়োজন রয়েছে, কেননা স্বয়ং ফ্রেডও স্তেফান ৭জাইগকে চিঠিতে বলেছেন,

from a critical point of view, one might still say, that Art by its definition would refuse enlarging its scope so widely, unless the quantitative relation of unconscious material and pre-conscious elaboration should be kept with certain limits.

রবীন্দ্রশিল্পে ফ্রেডেডীয় দমিত আকাজ্জার সন্ধান স্তব্ধতা নিবন্ধ, নিষ্ফল। বরং ইয়ুং-এর কোনো-কোনো চিন্তা আমাদের এই প্রসঙ্গে সাহায্য করতে পারে। রবীন্দ্রনাথের কবিতার প্রধানতম সমস্যা ব্যক্তি ও বিশ্বের সম্পর্ক এবং সেই স্ত্রে ইয়ুং-এর বক্তব্য ফ্রেডেডের চেয়ে দূর্বস্পর্শী। কিন্তু তার বিশেষ কবিতায় ইয়ুংপ্রসঙ্গ অবতারণার পূর্বে অন্ত্যাপর্বের রবীন্দ্রকবিতা-ধারণার কয়েকটি লক্ষণ স্মরণযোগ্য। প্রথমত ‘পরিশেষ’ থেকে তাঁর কবিতায় পুনর্বিবেচনার প্রবর্তনা লক্ষণীয়। পুনর্বিবেচনা বলতে পূর্ববিশ্বাসের উত্তরাধিকার বজায় রাখবার আগ্রহ বোঝাচ্ছে। ‘বিশ্বয়’ ‘মৃত্যুঞ্জয়’ কি ‘পয়লা আশ্বিন’ প্রভৃতি কবিতায় এই আগ্রহ শিল্পের সিদ্ধি পেয়েছে। এইসব কবিতার ‘পাশাপাশি’ আগমন কবিতা আমাদের চোখে পড়ে যেখানে কবি তাঁর অভ্যন্তর বিশ্বাস উচ্চারণের ব্রতে প্রথাভঙ্গতরূপে সজাগ, এবং সে-সব ক্ষেত্রে বিশ্বাস ফুটে উঠতে চেয়েছে ক্রান্তির ও অবসাদের পটে। দ্বিতীয়ত, এক ধরনের প্রেমের কবিতায় অকৃতার্থ ব্যক্তির বাসনাব্যঞ্জক পৌরুষ ঘোষণা। ‘ব্যর্থ মিলন’ কবিতাটির ‘যদি কভু হয়/তপস্তা সার্থক, তবে পাইব হৃদয়। না-ও যদি ঘটে তবে আশা চঞ্চলতা/দাহিয়া হইবে শান্ত। সে-ও সফলতা’ প্রভৃতি পংক্তিতে ব্যঞ্জিত বাসনায় যেন শুধুমাত্র পরিবেশনিরপেক্ষ প্রেমের প্রতি মূল্যবোধ স্থাপনের অভিপ্সা। এর মধ্যে রোগশয্যায়-এর ৩৯ সংখ্যক কবিতাটি মিলিয়ে পড়লে আরো একটি বিদারক তথ্য উদ্ঘাটিত হবে : প্রেমিকা এখানে নিখিল ভুবন বা বিশ্বপরিবেশের চেয়ে অনেক বড়ো ও অনেক কাঙ্ক্ষিত হয়ে বিরাজিত! ‘দেখি তুমি নতশিরে বুনিছ পশম/বসি মোর পাশে/হৃষ্টির অমোঘ শান্তি সমর্থন করি’-এর তিনটি চরণের প্রকৃত তাৎপর্য নিঃসন্দেহে এই যে ঐ রমণীয় সান্নিধ্যের উপরেই হৃষ্টি বা পৃথিবীর শান্তি নির্ভর করছে। রবীন্দ্রনাথের নাটকে ও পূর্বতন কাব্যধারায় নারী সমগ্র বিশ্ব ব্যাপারে একটি আপেক্ষিক অংশ মাত্র, পরবর্তী পর্যায়ের প্রেমের কবিতায় সেই নারীকো মানুষের আপেক্ষিক অবস্থানের নিয়তি, জীবনানন্দের ভাষায় স্বরঞ্জনা, যিনি ‘ঈশ্বরের

পরিবর্তে অল্প এক সাধনার ফল’। তৃতীয়ত, শিল্পের সম্বোধিত করবার ক্ষমতায় আত্মসম্পন্ন এক ধরনের কবিতা আমরা পাচ্ছি যা ঠিক বলাকার ‘তাই তব শক্তি হৃদয়/চেয়েছিল করিবারে সময়ের হৃদয়’ হরণ/সৌন্দর্যে ভুলায়ে’ এই মীমাংসায় মগ্ন নয়। বীথিকার ‘নাট্যশেষ’ কবিতার ‘সে ভাঙা যুগের’ পরে কবিতার অরণ্য লতায়/ফুটিছে ছন্দের ফুল, দোলে তারা গানের কথায়। /সেদিন আজিকে ছবি হৃদয়ের অঙ্গস্তা গুহাতে/অঙ্ককার ভিত্তিপটে, ঐক্য তার বিশ্ব-শিল্প সাথে’ প্রভৃতি পংক্তিতে শিল্পের সঙ্গে জীবনের নয়, মৃত্যুর যোগ প্রকাশিত হয়েছে। যেন যা কালের কবলগ্রস্ত তার উপরেই শিল্পের কর্ম। এবং বিশ্ব-শিল্পের সঙ্গে যুক্ত হবার অভিপ্রায় যতোই প্রকট হোক শিল্প মাতৃষের নিরুপায় একটি বিকল্প মাত্র, এই বোধ এখানে মুদ্রিত।

এই লক্ষণগুলি ছাড়াও বাইরের দিক থেকেও যে ক্রান্তিসূচক সূত্র তাঁর অন্তিম কবিতাগুলো দেখা যাচ্ছে তা হলো কবিতার নামহীনতা। রবীন্দ্রনাথ একটিমাত্র ছবিরই নাম রেখেছিলেন। গানগুলির নামকরণের প্রশ্ন তো ওঠেই না। কিন্তু এমন কী ক’রে হলো যে ‘প্রান্তিক’ থেকে শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত রচিত বিরাট একটি অংশের কবিতার নামকরণে তিনি উদাসীন হলেন? রবীন্দ্রনাথের বেশির ভাগ কবিতাই নামার্পিত এবং সেই সঙ্গে, স্বভাবতই, পরস্পরের থেকে স্বাভাব্যে চিহ্নিত। নাম দিয়ে ব্যক্তি ও বিষয়কে আমরা চিনে নেই, পরস্পরের থেকে আলাদা ক’রে দেখি। তাই রবীন্দ্রনাথের জীবনের প্রথমার্ধের কবিতার প্রায় প্রতিটিই অনগ্র—‘যেতে নাহি দিব’ ও ‘বসুন্ধরা’ ‘অনাবশ্যক’ ও ‘শুভক্ষণ’—এরা শুধু পাঠকের স্মৃতিতে প্রতিষ্ঠিত নয়, নিজ নিজ দূরত্বে স্থিত। কিন্তু শেষের দিকের কবিতা—যে-সব ক্ষেত্রে নাম সন্নিবিষ্ট হয়েছে সে-সব স্থলেও—পাঠকের স্মৃতিতে একাকার। যেন একটি কবিতা থেকে অপবটিকে ভিন্ন করবার ইচ্ছা কবিরও নেই। মহাশয় ‘নান্নী’ পর্যায়ের কবিতাগুলিতে কবি প্রমাণ করলেন যে স্বতন্ত্র সত্তার স্বতন্ত্র নামকরণে তিনি উন্মূখ ও সার্থক, কিন্তু তা যেন পাঠকের কাছে জানিয়ে রাখা যে নামহীনেরও সত্তা আছে, নাম আছে এবং তাই তিনি নামকরণে ক্রমশই নিষ্পূহ হয়ে পড়লেন। ফলে পাঠকের দিক থেকে একটি অস্ববিধে এই যে এই পর্যায়ের অনেকগুলি কবিতা একসঙ্গে মিলিয়ে পড়তে হয়, কিন্তু অস্ববিধেও এই যে পরস্পরস্পর্শী এই কবিতাগুলির ঘনিষ্ঠ বসতি থেকে মূল প্রবণতা খুঁজে বের করা অপেক্ষাকৃত সহজ-সাধ্য হয়ে আসে। অর্থাৎ, রবীন্দ্রনাথের নামহীন এই কবিতাগুলির মধ্যে অবিচ্ছেদ্য একটি অন্তর্ভবন রয়েছে, একটি কবিতা থেকে

আরেকটিকে ছিঁড়ে নেওয়া কঠিন। এক ঝোঁকের কবিতাগুলি তাই একই সঙ্গে, অনতিব্যবধানে, পড়তে হবে, যতোক্ষণ কবির গৃঢ়েষণা আমাদের আয়ত্তে না আসে। এই প্রস্তুতি নিয়ে যদি ‘শেষ লেখা’র শেষ তিনটি কবিতা পড়ি তবে কবির অবচেতন এষণাকে হয়তো অহুমান করতে পারব। ২৭ থেকে ৩০ জুলাইয়ের মধ্যে রচিত এই তিনটি কবিতার বিষয় ব্যক্তিসত্তার আত্মসন্ধিৎসা এবং বৃহত্তর সঙ্গে অভিযোজন রহস্য। এই সম্বন্ধে ইয়ং Weltanschauung শব্দটির ব্যাখ্যা স্মরণীয়। শব্দটির অর্থ বিশ্ব সম্পর্কে ব্যক্তির জটিল attitude বা মনোভঙ্গি যা সজ্ঞান ধ্যান ধারণায় আত্মস্থ হয়েছে। ইয়ং-এর প্রাসঙ্গিক চিন্তার অংশ বিশেষ এখানে অনুদিত হলো :

বিশ্ব সম্পর্কে আমরা মনে-মনে যে-ধারণা এঁকে তুলি তাকেই আমরা বিশ্ব বলি। আর সেই অহুযায়ী আমরা নিজেদের সাজিয়ে নিই, পরিবেশের সঙ্গে নিজেদের মানিয়ে তুলি। এটি সবসময় সচেতন ভাবে ঘটে না। প্রায়ই পরিবর্তমান মুহূর্তের নানা বিক্ষেপকারী সমস্যা থেকে সজোরে মনকে সরিয়ে এনে একটি মনোভঙ্গির অভিমুখে চালিত ক’রে দিতে হয়।...Weltanschauung থাকার অর্থ বিশ্ব ও নিজের সম্পর্কে একটি চিত্র রচনা, বিশ্ব কী এবং আমি কে সে বিষয় জানা। আক্ষরিক অর্থে এ যেন অসম্ভব শোনায়। কেউ জানতে পারে না বিশ্ব কী, আর নিজেকেই বা কতোটুকু সে জানবে? তবু এই দৃষ্টিভঙ্গিই শ্রেষ্ঠ প্রজ্ঞান যা প্রজ্ঞাকে শ্রদ্ধা ও সমীহ করে, স্বতঃসিদ্ধ সিদ্ধান্ত আর নীতিবাণীশের মতামত সমান অগ্রাহ্য করে। এই প্রজ্ঞান খোঁজে শুধু ভিত্তিসহ অহুমানকে, এবং এটাও ভোলে না যে জ্ঞান ব্যাপারটি সীমাবদ্ধ, ক্রটিসাপেক্ষ।

বিশ্ব সম্পর্কে আমাদের ধারণার ছবি যদি আমাদের উপর না বর্তাতো তবে আমরা যে-কোনো স্থল্লর বা বিভ্রান্তিকর অসত্য নিয়ে তৃপ্ত থাকতে পারতাম। কিন্তু এ-রকম আত্মপ্রতারণা আমাদের শুধু অবাস্তব, নির্বোধ ও নিষ্ফল ক’রে তোলে। যেহেতু আমরা বিশ্ব সম্পর্কে নিজেদের একটা প্রতিভাসিক প্রতিবিম্ব দিয়ে ভোলাতে চাই। আমরা বস্তুবিশ্বের প্রচণ্ড ক্ষমতার দ্বারা অভিভূত হয়ে পড়ি। এভাবেই আমরা অভিজ্ঞতার কাছ থেকে শিখি যে স্বচিন্তিত একটি দৃষ্টিভঙ্গি (weltanschauung) থাকা আমাদের পক্ষে কতো আবশ্যিক। weltanschauung বিশ্বাস নয়, hypothesis বা অহুমিতি। বিশ্ব তার মুখচ্ছন্দ পালটাচ্ছে, বিশ্বকে আমরা আমাদের মানস

চিত্রকল্পেই ধারণা করি এবং এটা সব সময় নিরূপণ ক'রে ওঠা কঠিন কখন সেই ছবিটা বদলাচ্ছে, বিশ্ব বা আমাদের কোন্ দিকে বদল হয়েছে, নাকি উভয়তই ব্যাপারটা ঘটেছে। বিশ্ব সম্পর্কে চিত্রটি যে-কোনো মুহূর্তে পরিবর্তিত হতে পারে, যেমন আমাদের নিজের সম্বন্ধেও ধারণার পরিবর্তন স্বাভাবিক। প্রতিটি নতুন আবিষ্কার, নতুন চিন্তা, বিশ্বের উপর একটি নতুন প্রচ্ছদ আনতে পারে। এর জ্ঞান আমাদের প্রস্তুত থাকতে হবে। এ-জ্ঞান আমাদের প্রস্তুত থাকতে হবে, নতুবা অকস্মাৎ আমরা নিজেদের এক প্রস্তু-পরিত্যক্ত পৃথিবীতে দেখতে পাবো, যা চৈতন্যের নিয়ন্ত্রণী স্তরগুলির অবশেষ। আমরা একদিন মৃতকল্প হয়ে যাবো, কিন্তু জীবনের স্বার্থে সেই মুহূর্তকে আমরা যেন যতোদিন পারি স্থগিত রাখি। আর তা তবেই সম্ভব যদি বিশ্ব সম্পর্কে আমাদের ধারণার চিত্রটি অপরিবর্তনীয় না হয়। প্রত্যেক নতুন চিন্তা weltanschauung-এ কতোদূর যোগ করছে, তা ভালো ক'রে পরীক্ষা ক'রে দেখতে হবে। (Analytisch Psychologie und Weltanschauung)

রবীন্দ্রনাথ কি বিশ্ব সম্পর্কে তাঁর অহুশীলিত ধারণাকে ঈষৎ শিথিল ক'রে দিয়েছিলেন? সোনার তরীতে 'আমার পৃথিবী তুমি বহু বরষের' এই কথা যিনি বলেছিলেন তিনিই পত্রপুটে বলেছেন : 'স্তম্ভে অন্তর্ভুক্ত স্থাপিত তোমার পাদপীঠে/ তোমার প্রচণ্ড স্তম্ভের মহিমার উদ্দেশে/আজ রেখে যাবো আমার ক্ষতচিহ্ন লাক্ষিত প্রণতি'। ইতিমধ্যে সেই কবি কোথায় হারিয়ে গেলেন যিনি জানতে চেয়েছিলেন, 'আকাশে দুই-হাতে বিলায় প্রেম ওকে?' তাহলে এটাই কি খ'রে নেওয়া সমীচীন যে তাঁর কবিতায় এমন একজন প্রেমিক জেগে উঠেছেন যিনি প্রেমিকার চেয়েও অনেক বড়ো, প্রেমিকার প্রদত্ত অনিশ্চিত প্রেমের চেয়ে মহত্তর ষাঁর নিরভিযোগ ভূমিকা? ইয়ুং Weltanschauung-এর যে-ব্যাখ্যা দিয়েছেন, তদনুরূপ একটি স্তম্ভজ্ঞান দৃষ্টিভঙ্গিকে তিনি আয়ত্ব্য অবলম্বন করে-ছিলেন, এমন-কি পৃথিবী যখন তাঁকে প্রত্যারণা করেছে তখনো? এই প্রশ্নের ভিতরেই সম্ভাব্য উত্তর নিহিত আছে। প্রেমিকা বা পৃথিবীর দুঃখ দেওয়ার ক্ষমতা অপরিণীম, এই কথা মেনে নিয়েও যদি একটি অগীড়িত দৃষ্টিভঙ্গি পোষণ করা যায়, তাই ছিল সম্ভবত কবির অভিপ্রায়।

শেষ তিনটি কবিতায় একাধিকবার ব্যবহৃত শব্দের কোনো-কোনটি থেকে একটি হৃদিশ পাওয়া অসম্ভব নয়। 'ছলনা' পাঁচবার, আর 'প্রসন্ন' 'আধার' 'দুঃখ' 'রাত্রি' 'মিথ্যা' ও 'আপন', শব্দগুলি দুবার ক'রে ব্যবহৃত হয়েছে। অধিকাংশ

শব্দই নেতি-র দিকে উন্মুখ। তিনবার প্রয়োগ-করা শব্দটির বিশেষণও একবার ‘মিথ্যা’ অল্পবার ‘সহজ’। মিথ্যা বিশ্বাস কি illusion এবং সহজ বিশ্বাস বিতুচ্ছ চৈতন্তের প্রতিশব্দ? ১৩ সংখ্যক কবিতাটিতে সত্তাকে ঘিরে নিরন্তর কাল, পরের কবিতাটিতে দেখা যাচ্ছে ভয়ই হয়ে উঠেছে চলচ্চিত্র, মৃত্যুই শিল্প এবং সত্তা সেই দৃশ্যের আবেদনকে মেনে নিয়েও অবিচলিত। মনে রাখা প্রয়োজন কবিতাটি তাঁর অবচেতনা থেকেই প্রদত্ত ঋণিতিলিখন যা তিনি অতঃপর সংশোধনের স্বযোগ পাননি। এই কবিতায় তাই স্ববিরোধী উক্তির প্রাচুর্য। তবু আগের দুটি কবিতা থেকে সূত্র নিয়ে এর এটুকু অর্থ করা কঠিন নয় যে সত্তার পক্ষে একটি চৈতন্ত উদ্দীপিত রাখাই শ্রেয়; কেননা ইন্দ্রিয়-সংগৃহীত সমস্ত উপকরণই তার বিরুদ্ধে উত্তত হলেও সেই সব বিরুদ্ধতাকে সে নিজ মহিমায় উত্তীর্ণ হয়ে গিয়ে ছলনাময়ীর হাত থেকে বরমালা পাচ্ছে। এই ছলনাময়ীর কণ্ঠে কবি যে বিরোধাভাস-খচিত অলংকার পরিয়েছেন তা থেকে তাঁর মৌলিক পরিচয় নির্ণয় করা কঠিন। কিন্তু প্রথমেই সাংখ্যের পরমা প্রকৃতির সঙ্গে তাঁকে মিলিয়ে দেখার প্রলোভন জাগে। বিশেষত গীতার ‘প্রকৃতিং পুরুষকৈব বিদ্যানাদী উভাবপি / বিকারাং গুণাশ্চৈব বিদ্ধি প্রকৃতি সন্তবান্ / কার্যকরণকর্তৃষে হেতু প্রকৃতিরূচ্যতে / পুরুষঃ স্থখদুঃখানাং ভোক্তৃষে হেতুরুচ্যতে’ শ্লোক দুটি মনে প’ড়ে যায়। প্রকৃতির সমস্ত সম্মোহনশূন্য কার্যকলাপ পুরুষ ভোগ করেন, ক্ষেত্র-ক্ষেত্রজবিভাগযোগ অধ্যায়ে এ-কথা বলার প্রায় অব্যবহিত পরেই পুরুষের অপর একটি পরিচয় ব্যক্ত হয়েছে যে, যুক্ত অথচ মুক্ত এক পুরুষ দেহের ভিতরে বাস করেন যিনি ‘উপদ্রষ্টা’ অর্থাৎ সাক্ষী এবং ‘অনুমত্তা’ অর্থাৎ প্রকৃতির অন্তমোদনকারী। ‘বাহিরে কুটিল হোক অন্তরে সে ঋজু / এই নিয়ে তাহার গৌরব’—একি সেই পুরুষ নয় যে প্রকৃতির আয়োজিত মোহন যোগসাজসে জড়িত হয়েও বিবিক্ত, অংশ গ্রহণ ক’রেও সাক্ষী, এবং তার উন্নত অবস্থান থেকে প্রকৃতির প্রতি প্রশংসা? ১২ সংখ্যক কবিতাতে এই আনন্দিত, অনুমোদনকারী সাক্ষীর কথাটি বলা হয়েছে: ‘তাঁর কবিত্বের তুমি সাক্ষীরূপে দিয়েছ দর্শন / বৃষ্টিধৌত জ্ঞানবর্ণের / নির্মল আকাশে।’ আরেকটু তলিয়ে দেখলেই মনে হবে, প্রকৃতির পরিবেষিত স্বন্দর ও নিষ্ঠুর বিচিত্র বিচিত্র আয়োজন সব পরীক্ষা ক’রে তার শিল্পের দিকটির প্রশংসা অনুমোদন করতে হবে, তার ক্ষণে ক্ষণে পরিবর্তিত ব্যবহারে এতোটুকু মানসিক ভারসাম্য হারালে চলবে না। ‘বিচিত্র’ শব্দটি ১২ ও ১৫ সংখ্যক দুটি কবিতাতেই ব্যবহৃত—প্রথমটিতে জন্মদিনের অভিনন্দন-জানানো পরীক্ষামূলক

চক্রান্তের বিশেষণ হিসেবে। কখনো সে মধুর, কখনো মারাত্মক। এমন-কি প্রথমোক্ত কবিতাটিতে দেখতে পাই প্রকৃতি যে পুরুষকেই শুধু পরীক্ষা করে তা নয়, নিজেও করে : ‘প্রকৃতি পরীক্ষা ক’রে দেখে / কণে কণে আপন ভাণ্ডার তোমারে সম্মুখে রাখি পেল সে স্বযোগ’। শেষ কবিতাটিতে ‘আপন ভাণ্ডার’ ব্যবহার ফিরে এসেছে : ‘কিছুতে পারে না তারে প্রবঞ্চিত / শেষ পুরস্কার নিয়ে যায় সে যে / আপন ভাণ্ডারে’ এই ‘সে’ বলা-ই বাহুলা, পুরুষ বা চৈতন্য। দেখা যাচ্ছে, প্রকৃতি পুরুষকে তার নিজস্ব ভাণ্ডার অর্পণ করছে, তার ফলে ‘দাতা আর গ্রহীতার ঘে-সংগম লাগি বিধাতার নিতাই আগ্রহ’ তা চরিতার্থ হচ্ছে। ছলনাময়ী কবি পুরুষ বা উপযুক্ত গ্রহীতাকেই সমস্ত মহার্ঘ দিয়ে দেন, কিন্তু শেষ পর্যন্ত চৈতন্য তার স্বয়ংস্বাতন্ত্র্যে ভাস্বর হয়ে ওঠে। সৃষ্টি মধ্য প্রকৃতির সঙ্গে তার বিচ্ছেদ ঘটে, সে ফিরে আসে এক ধরণের স্বায়ত্তশাসনে, স্বাবলম্বিতায়। এখানেই আর সাংখ্যের জোর খাটে না, বেদান্তের কাছে ফিরতে হয়। বেদান্তের ‘স্বাপ্যায়ৎ’ এই নবম সূত্রটির তাৎপর্য যে-পুরুষ সৃষ্টি মুহূর্তে আত্মায় লীন হয়ে যান এবং তখন তাঁর উপর প্রকৃতি কোনো কাজ করতে পারে না, তিনি চৈতন্য-স্বরূপ লাভ করেন। এই অর্থে শেষ কবিতাটি প্রকৃতি থেকে মুক্তিপ্রাপ্ত চৈতন্যের কবিতা, সৃষ্টিতে আত্মস্থ পুরুষকারের কবিতা। যে-পুরুষকার নিজের নিয়মিতিকে নিজেই আকার দিচ্ছে, তার তো গৃহীত পরাভব ব’লে কিছু থাকতে পারে না, চৈতন্যের শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত তার স্বপ্রতিষ্ঠ পৌরুষের অহমিকা সে প্রকাশ করে—কবিতাটির তাৎপর্য এই। সমস্ত কবিতাটির নিহিতার্থ : প্রকৃতি (নিয়তি, বিশ্ব প্রভৃতি) তাঁর সৃষ্টির প্রতিটি বাক্যে স্বকোশলে পৌরুষনাশী ছলাকলার জাল বিছিয়ে রেখেছেন। সরলচেতা পুরুষকেও সে বিপর্যস্ত করতে চায় মায়াবী মুখোশ প’রে। কিন্তু সরলচেতা পুরুষ সেই অন্ধকারের পটেই নিজের মহত্বকেই স্পষ্ট ক’রে প্রতিষ্ঠা করেন তার ব্যক্তিগত সাধ-স্বপ্ন বিসর্জন দিয়ে। ছলনাময়ী বা প্রকৃতি তাঁকে যে আলোক বা পথ-নির্দেশ দিচ্ছে ব’লে মনে হচ্ছে তা আসলে কবির নিজের কাছ থেকেই পাওয়া, এবং নিজের সেই ঋজু বিশ্বাসের কিরণ দিয়ে বিশ্বের জ্যোতিষ্ককে সে চিরদিনের উজ্জ্বলতা দিচ্ছে, এই দিক থেকে সে উত্তমর্গ অধমর্গ নয়। বহির্জীবনে বা বাহিরের জগতে তার গতিপ্রকৃতির অপ-ব্যাখ্যা সম্ভব, কিন্তু সে তার নিজের কাছে বিবেকী, সৎ। পৃথিবীর মাহুত তাকে বলে সে তার প্রাপ্যমূল্য পেল না, সে ট্রাজেডির চরিত্র বা বঞ্চিত, কিন্তু সে তো জানে ঘটনা, দৈব দুর্ঘটনা বা পরিণামী ঘটনায় সত্য নেই, শেষ সত্য নির্ভর

করে সংক্রান্ত (affected) ব্যক্তিচরিত্রের নিজের উপরে, আর সে-ই তো সমস্ত ট্র্যাজিক বহির্ঘটনা বিশ্বকে তার নিজের একটি সত্যক অথচ সহিষ্ণু দৃষ্টিভঙ্গিতে রূপান্তরিত করছে। সর্বশেষ পুরস্কার তারি করতলগত হয়, তার অসীম ধৈর্য দিয়ে সেই পুরস্কার সে অর্জন করে। হয়ত প্রথম সহজলভ্য রম্য তরল উপঢৌকন সে পায় না, কিন্তু দৃঢ়তা তাকে গভীরতর পুরস্কারে সম্মানিত করে। অতএব যে নিয়তির সমস্ত চাতুরী নিরভিযোগ ভঙ্গিতে উপেক্ষা করতে শিখেছে, সে নিয়তির হাত থেকে শাস্তির ছাড়পত্র পায়। এই নিয়তি, শেষ বিশ্লেষণে দেখা যাবে, সাংখ্য বা বেদান্তের প্রভাবস্পৃষ্ট নয়। এই নিয়তি বা ছলনাময়ী কবির ঈশ্বরী যিনি দ্বিতি ও অদ্বিতির যুগ্ম-প্রতিমা, কবি প্রকৃতপক্ষে তাঁরি স্বোপার্জিত পুরস্কার দেওয়ার অধিকারিণী ব'লে সাব্যস্ত করেছেন। এই দাত্রী স্বতরাং নতুন কিছু দিচ্ছেন না, কবির মৌলিক ঐশ্বর্য তাঁকে প্রত্যর্পণ করছেন। কবি চিরদিনই নারীর হাত থেকে উষ্ণীয় নিয়েছেন এবং শেষ মুহূর্তে ও তার ব্যতিক্রম স্থাপন করলেন না তিনি, এখানেই তাঁর জন্মার্জিত সৌজন্য আবার প্রমাণিত হলো। নিজের কৃতিত্ব পরমাশক্তির উপর আরোপ করলেন, আরো মহৎ হয়ে উঠলেন যেন। নিজের নির্বাচিত প্রেরণাশক্তির সঙ্গে সংগ্রাম ক'রে ইএটস যেমন অসামান্য হয়ে উঠেছিলেন, তেমনি রবীন্দ্রনাথও। তফাৎ, রবীন্দ্রনাথ ইএটসের মতো আত্মপূরণকে কোথাও স্পষ্ট ক'রে জানতে দিলেন না আমাদের, নিজের উপরে একটি মায়ারী আবরণ টেনে দিলেন।

রোম'। রোল'। রবীন্দ্রপ্রসঙ্গে বীজমস্তুর মতো বলেছেন, 'He recoiled from everything that stood for 'No'.' এ-কথার অর্থ কি এই নয় যে না-র পুঞ্জীভূত শক্তি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ সম্পূর্ণ সচেতন ছিলেন, কিন্তু তার কাছ থেকে প্রতাপিত হয়ে একটি অস্তিসূচক দৃষ্টিকোণে ফিরে এসেছেন! শ্রামলীর 'আমি' কবিতাটি আমাদের অহুমানের স্বপক্ষে অকপট বিবৃতি :

অসীম যিনি তিনি স্বয়ং করছেন সাধনা / মাহুষের সীমানায় / তাকেই বলি
 'আমি' / সেই আমির গহনে আলো-আধারের ঘটল সংগম / দেখা দিল
 রূপ, জেগে উঠল রস / 'না' কখন ফুটে উঠে হল 'হাঁ' মায়া'র মস্ত্রে / রেখা'য়
 রঙে স্থখে হুঃখে।

রবীন্দ্রনাথের সর্বশেষ কবিতাতেও 'না' হয়ে উঠেছে 'হাঁ', উষর গহ্বর সেই দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা হয়ে উঠেছে উর্বরা মাটি, অবিশ্বাস সাজানোর গুণে বিশ্বাস হয়ে উঠেছে। আর তাঁর কবিতার তত্ত্ব সম্পর্কেও এই একটি নতুন আবিষ্কার

এখানে উল্লিখিত হয়েছে যে আলো আর অন্ধকার, চৈতন্য আর অচেতনার
সংগমেই শুদ্ধ কবিতার জন্ম। এই বহুস্তর বোধ না থাকলে তাঁর এ-কবিতাটি
'Crossing the Bar'-এর মতো একটি মনোমুগ্ধকর ভক্তিরসের কবিতা হয়েই
থাকতো, আমাদের বিবেকী অস্তিত্বকে এমন ক'রে বিদ্ধ করতো না।

উপন্যাসের চরিত্র ও রবীন্দ্রনাথ

‘উপন্যাস লেখক অন্তর্বিষয়ের প্রকটনে যত্নবান হইবেন’—নীতারাম উপন্যাসের এক জায়গায় বঙ্কিমচন্দ্র এই মন্তব্য করেছিলেন। অন্তর্বিষয় বলতে এখানে তিনি ঠিক কী বুঝিয়েছিলেন, তার অহুসন্ধানে পাঠককে বেশিদূর যেতে হয় না। ঐ শব্দে তিনি যে একটি নিটোল সারগর্ভ কথাবস্তুকেই বুঝেছিলেন, সে-কথা অগ্রতর তাঁরই প্রদত্ত একটি স্বীকৃতিতে স্পষ্ট হয়ে আছে :

The novel is to me the most difficult work of all, as it requires a good deal of time and undivided attention to elaborate the conception and to subordinate the incidents and characters to the central idea.^১

তত্ত্বগত সারমর্মের বশবর্তী ক’রে আনতে গিয়ে ঘটনা ও চরিত্রের যে শিল্পগত লাঞ্ছনা ঘটে, তা বঙ্কিমচন্দ্রেরও অবদিত ছিল না। তাই তাঁর জীবনে এমন এক সময় এল, যখন তিনি উপন্যাস রচনায় বীতরাগ হলেন এবং সেই অস্বস্তিকর সাহিত্যবাহন ত্যাগ ক’রে শোজাসুজি তত্ত্বকথনে মনোনিবেশ করলেন।

উপরের অহুচ্ছেদের অর্থ অবশ্যই এই নয় যে, বঙ্কিমচন্দ্র চরিত্র আঁকতে পারেননি। তাঁর আঁকা মানব-মানবীর প্রদর্শনী থেকে অনেককেই আমরা মনে রেখেছি, মর্যাদা জ্ঞাপন করেছি। সেইসব চরিত্র যে আমাদের স্মৃতিধার্য, তার কারণ তাদের শিল্পী-জনকের তুলির টানের বলিষ্ঠতা। প্রতাপের মতো পুরোবর্তী নায়ক কিংবা চাঁদ শাহ ফকিরের মতো প্রচ্ছন্ন পার্শ্বচরিত্র—ত্রুটিষ্ঠ তুলির আঁচড়ে প্রতিটি আলেখ্যই স্পষ্ট। এবং স্পষ্টতা যেমন তাদের চিত্র-লক্ষণ, স্পষ্টতাই আবার তাদের চরিত্রের সীমা। অর্থাৎ, রচয়িতার অভিভাবকোচিত সচেতন নিয়ন্ত্রণে প্রায়শই তারা সংযত, অংশত উন্মোচিত এবং অকালেই নিজ নিজ জীবনবোধে উপনীত। ই. এম. ফর্স্টের বিভাজিত প্রবাদপ্রতিম সেই চরিত্রবিভাগের কথা মনে এনে বলছি, বঙ্কিমচন্দ্র সবল স্বভাবের (flat character) মানুষই এঁকেছেন, জটিল প্রকৃতির (round character)

^১ শত্ৰুচন্দ্র মুখোপাধ্যায়কে লেখা বঙ্কিমচন্দ্রের চিঠি, *Bengal : Past and Present*, April-June, 1914, p. 275। শ্রীজয়ন্তকুমার দাশগুপ্তের *A Critical Study of the Life and Works of Bankimchandra* গ্রন্থে পত্রটি উদ্ধৃত আছে।

চরিত্রস্বজন তাঁর প্রবণতা ও রুতিব্ধের বহির্ভূত ছিল। তিনি হলেন বাংলা সাহিত্যের ভিক্টোরীয় পর্বের লেখক, যিনি সত্যীর্থবৃন্দের মতোই চরিত্র অবতারণার সঙ্গে সঙ্গে তাকে নির্দিষ্ট ক’রে ফেলেন, তার দু-একটি প্রধান বৃত্তির মধ্যে তাকে বিধৃত ক’রে দেন। আর যিনি ‘মিড্-ভিক্টোরিয়ান’ ব’লে আত্মবিজ্ঞপে বিদ্ধ হয়েছিলেন, ঠাঁকে পথের প্রান্তে এসেও বলতে হয়েছিল, ‘বন্ধিম যে-যুগ প্রবর্তন করেছেন, আমার বাস সেই যুগেই’, সেই রবীন্দ্রনাথ বঙ্কিমচন্দ্রকে উপলক্ষ্য ক’রেই বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম জটিল চরিত্রের জন্ম দরজা খুলে দিলেন :

বিনোদিনী অস্ত্র হইয়া উঠিয়া বসিয়া তাড়াতাড়ি বইখানা অঞ্চলের মধ্যে লুকাইয়া ফেলিল। মহেন্দ্র কাড়িয়া দেখিবার চেষ্টা করিতে লাগিল। অনেকক্ষণ হাতাহাতি-কাডাকাডির পর পরাভূত বিনোদিনীর অঞ্চল হইতে মহেন্দ্র বইখানি ছিনাইয়া লইয়া দেখিল— বিষবৃক্ষ। বিনোদিনী ঘন নিশ্বাস ফেলিতে ফেলিতে রাগ করিয়া মুখ ফিরাইয়া চূপ করিয়া বসিয়া রহিল।^২

চোখের বালির রচনাবলী সংস্করণের সূচনায় এই কালান্তরের ব্যাখ্যাসূত্রে বলেছেন :

আমরা একদা বঙ্গদর্শনে বিষবৃক্ষ উপন্যাসের রস সম্ভোগ করেছি। তখনকার দিনে সে-রস ছিল নতুন। পরে সেই বঙ্গদর্শনকে নবপর্ধায়ে টেনে আনা যেতে পারে কিন্তু সেই প্রথম পালার পুনরাবৃত্তি হতে পারে না। ঠিক করতে হলো এবারকার গল্প বানাতে হবে এ-যুগের কারখানা-ঘরে। শয়তানের হাতে বিষবৃক্ষের চাষ তখনও হতো এখনও হয়, তবে কিনা তার ক্ষেত্র আলাদা, অন্তত গল্পের এলাকার মধ্যে। ...সাহিত্যের নবপর্ধায়ের পদ্ধতি হচ্ছে ঘটনাপরম্পরার বিবরণ দেওয়া নয়, বিশ্লেষণ ক’রে তাদের আঁতের কথা বের ক’রে দেখানো। সেই পদ্ধতিই দেখা দিল চোখের বালিতে।

লক্ষ্য করতে হবে তাদের আঁতের কথা বলতে রবীন্দ্রনাথ চরিত্রসমূহের অন্তরের কথা বা অন্তর্দ্বন্দ্বই মনে করেছেন। ঘটনার ধারাবিবরণী অথবা ভাষ্য-জ্ঞাপনসমূহা ত্যাগ ক’রে ব্যক্তিচরিত্রের কাছে এই প্রত্যাবর্তনের দিক থেকে তিনি যুদ্ধোত্তর ইংরেজ ঔপন্যাসিকদের সঙ্গে একপরিবারভুক্ত।

ঐতিহাসিক তথ্যক্রমের খাতিরে স্বীকার করতে হবে, বউঠাকুরাণীর হাট আর রাজর্ষির লেখক বঙ্কিমের অমুগামী। কিন্তু ঠাঁরা বঙ্কিমের প্রভাবেই উক্ত

২ চোখের বালি। রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিষভারতী), তৃতীয় খণ্ড, পৃ: ৩৮৮।

ছুটি গ্রন্থকে সীমাবদ্ধ ক'রে দেখেন, সবিনয়ে তাঁদের কাছে দু-একটি প্রশ্ন নিবেদন করি। বস্কিমচন্দ্রের অনায়াসসার্থিত রোমান্সের বক্তিতা উক্ত গ্রন্থদ্বয়ে কোথায় ? কাহিনীবিজ্ঞানে রোমান্সের যে-উৎকর্ষ এই গ্রন্থ দুটিতে স্পন্দমান, পরিণামী শাস্ত্র রসের চাহিদায় তা কি সম্পূর্ণ ভিন্ন পথেই অগ্রসর হয়নি ? বউঠাকুরাণীর হাট ও রাজর্ষি উপন্যাসে প্রকৃতি একটি প্রধান চরিত্র। অস্তিত্ব গীতাঞ্জলির যুগ পর্যন্ত সর্বাতিশায়ী এবং সর্বময়ী অর্থে প্রকৃতিই রবীন্দ্রনাথের পরমা শক্তি, প্রকৃতির মধ্যেই বিরুদ্ধ শক্তি-সংঘর্ষের পর্যবসান ঘটে, তারই মধ্যে অপরাপর চরিত্র তাদের আপেক্ষিক সীমারেখা লুপ্ত ক'রে দেয়। রক্তপিপাসু রাজপ্রাসাদকে পিছনে ফেলে উদয়াদিত্য যখন ভোরের আকাশে তাকালেন, প্রকৃতির প্রভাব সেখানে একমাত্র :

প্রকৃতির এই বিমল প্রশান্ত পবিত্র প্রভাত-মুখশ্রী দেখিয়া উদয়াদিত্যের প্রাণ পাখিদের সহিত স্বাধীনতার গান গাহিয়া উঠিল। মনে মনে কহিলেন, 'জন্ম জন্ম যেন প্রকৃতির এই বিমল শ্রামল ভাবের মধ্যে স্বাধীনভাবে বিচরণ করিতে পাই, আর সরল প্রাণীদের সহিত একত্রে বাস করিতে পারি।'৩

নক্ষত্রায় যে গোবিন্দমানিক্যকে হাতের মুঠিতে পেয়েও শীতল শোণিতে হত্যা করতে পারলেন না, তার মূলে প্রকৃতির আত্মশক্তির অমোঘ প্রভাব :

অরণ্যের মধ্যস্থলে কতকটা ফাঁক। একটি স্বাভাবিক জলাশয়ের মতো আছে, বর্ষাকালে তাহা জলে পরিপূর্ণ। সেই জলাশয়ের ধারে সহসা ফিরিয়া দাঁড়াইয়া রাজা বলিলেন, 'দাঁড়াও।'

নক্ষত্রায় চমকিয়া দাঁড়াইলেন। মনে হইল, রাজার আদেশ শুনিয়া সেই মুহূর্তে কালের শ্রোত যেন বন্ধ হইল—সেই মুহূর্তেই যেন অরণ্যের বৃক্ষগুলি যে যেখানে ছিল বুঁকিয়া দাঁড়াইল—নিচে হইতে ধরণী এবং উপর হইতে আকাশ যেন নিঃশ্বাস রুদ্ধ করিয়া স্তব্ধ হইয়া চাহিয়া রহিল। কাকের কোলাহল থামিয়া গেছে; বনের মধ্যে একটি শব্দ নাই। কেবল সেই 'দাঁড়াও' শব্দ অনেকক্ষণ ধরিয়া যেন গম্ গম্ করিতে লাগিল—সেই 'দাঁড়াও' শব্দ যেন তড়িৎপ্রবাহের মতো বৃক্ষ হইতে বৃক্ষান্তরে, শাখা হইতে প্রশাখায় প্রবাহিত হইতে লাগিল ; অরণ্যের প্রত্যেক পাতাটা যেন সেই শব্দের কম্পনে রী রী করিতে লাগিল। নক্ষত্রায়ও যেন গাছের মতোই স্তব্ধ হইয়া দাঁড়াইলেন।

৩ বউঠাকুরাণীর হাট। রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিম্বারতা), প্রথম খণ্ড, পৃ: ৫১৪-১৫।

রাজা তখন নক্ষত্রবায়ের মুখের দিকে মর্মভেদী স্থির বিষন্ন দৃষ্টি স্থাপিত করিয়া প্রশান্ত গম্ভীর স্বরে ধীরে ধীরে কহিলেন, ‘নক্ষত্র, তুমি আমাকে মারিতে চাও ?’

উপরের দুটি উৎকলন আরো একটি উদ্দেশ্যে ব্যবহার করেছি। উদ্দেশ্যটি আর কিছুই নয়, বঙ্কিমচন্দ্রের সঙ্গে প্রথম পর্বের রবীন্দ্রনাথেরও যে-একটি সূক্ষ্ম পার্থক্য আছে, সেটি প্রমাণ করা। বঙ্কিমচন্দ্র প্রাঙনির্দিষ্ট একটি ভাবের দিকে দৃষ্টি রেখে অধিকাংশ চরিত্র গ’ড়ে তুলেছেন, আর রবীন্দ্ররচিত চরিত্রবর্গ পরিণতির মুখে এসে—রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বলতে গেলে—‘বৃহৎ একটি ভাবের’ কাছে আত্মবিসর্জন করেছে। হয়তো প্রথম পর্বের রচনায় রবীন্দ্রপ্রণীত চরিত্রসমূহের ঐ আত্মসমর্পণ অনেক অপীড়িত, সাবলীল। কিন্তু রচয়িতার পিতৃহলভ কর্তৃত্ব কখনো তাদের আড়ষ্ট করেনি। তিনি শুধু তাদের জন্ত একটি শুভেচ্ছা পোষণ করেছেন, তাদের কারো-কারো বিপথগামিতা নিয়ে মনে-মনে যে উদ্‌বিগ্ন হননি, এমনও নয়। তৎসত্ত্বেও, তাদের গতিবিধি তিনি রেখাযিত কবেননি। চোখের বালির রচনামূহূর্তে যে ক্রান্তিকারী, একথা আজ আর তথ্যসমেত প্রতিপন্ন করার প্রয়োজন নেই। যে-মূহূর্তে চোখের বালি রচিত হয়েছিল, সে-সম্পর্কে পরিচিত তথ্যভূমিটি আবার এখানে স্মরণ করা যেতে পারে। ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রদোষসঙ্ঘা এবং বিশ শতকের প্রত্যাশপ্রহর যুরোপীয় ভূখণ্ডের মানসে যে-আতঙ্ক সঞ্চার করেছিল, রবীন্দ্রনাথ তা থেকে নিজের জন্ত নিরাপদ একটি দূরত্ব নির্বাচন ক’রে নেননি। কোরিয়া উপলক্ষে চীন-জাপানের ক্ষতলাঙ্ঘিত সন্ধিক্ষণ (এপ্রিল, ১৮৯৫) কিংবা বুঅর-ব্রিটিশ যুদ্ধবৃত্তের অন্ততব উদ্যোগপর্বের (নভেম্বর, ১৮৯৯) আক্ষরিক দর্পণ না হোক, অন্তঃসাক্ষ্য বহন করছে রবীন্দ্রনাথের নৈবেদ্য। যে-শতাব্দীর সূর্য রক্তমেঘে অস্ত গেল, নৈবেদ্যের একাধিক কবিতায় তার স্নায়ব প্রতিক্রিয়া গ্রথিত হয়ে আছে। একদিকে কবির নিজস্ব চরিত্র, অল্পদিকে পরস্পরাত যুগ, অনিবারণীয় ঘটনাচক্র। এ-দুয়েব টানাপোড়েনে নৈবেদ্যের কবিতাগুলি আলোড়িত। এবং নৈবেদ্যকালীন রচনা চোখের বালিতে একই দোটানো, একই টানাপোড়েনের অঙ্গ অভিক্ষেপ। সেখানেও চরিত্রের উপরে আঘাত পড়েছে, চরিত্র উৎকেলিত হতে চলেছে এবং পরিণামে বাসনা থেকে, বহির্জগৎ থেকে অচঞ্চল জীবনকেন্দ্রে ফিরেছে। নোকাডুবিতে রবীন্দ্রনাথ ঘটনা-

ঘনিষ্ঠ আখ্যানের একটি নকশা আঁকতে চেয়েছিলেন। কিন্তু এর সমস্ত কাহিনীটিকে অস্থাবন ক'রে ঔপন্যাসিক নিজেই অস্বাভাবিক বলেছেন :

একালে গল্পের কৌতুহলটা হয়ে উঠেছে মনোবিকলনমূলক। ঘটনা-গ্রন্থন হয়ে পড়েছে গোঁণ। ট্রাজেডির সর্বপ্রধান বাহন হয়ে রইল হতভাগ্য রমেশ—তার দুঃখকরতা প্রতিমুখী মনোভাবের বিরুদ্ধতা নিয়ে তেমন নয় যেমন ঘটনা-জালের দুর্মোচ্য জটিলতা নিয়ে।^৫

অধোরেখ অংশটিতে একটু যেন দ্বিধা আছে। প্রকৃতপক্ষে, নৌকাডুবিতে ঘটনা এসে চরিত্রের উপর হঠাৎ নিষ্কিন্তু হয়ে প্রথমে প্রাপ্য মনোযোগ চেয়েছে এবং অতঃপর শুধু চরিত্রের অভ্যন্তরে প্রতিমুখী মনোভাবের সংগ্রামই চূড়ান্ত হয়ে উঠেছে :

...যখন অকস্মাৎ কমলা আসিয়া তাহার জীবন-সমস্তাকে জটিল করিয়া তুলিল, তখনি নানা বিরুদ্ধ ষাতপ্রতিঘাতে দেখিতে দেখিতে হেমলিনীর প্রতি তাহার প্রেম আকার ধারণ করিয়া, জীবনগ্রহণ করিয়া, জাগ্রত হইয়া উঠিল।^৬

রমেশ রবীন্দ্রচরিত্রশালার প্রতিনিধি কোনোমতেই নয়, কিন্তু সে নিশ্চয়ই পাঠকের একটি অন্তরঙ্গ নস্ট্যালজিয়া। রমেশের আকাঙ্ক্ষা ও নির্বাণ, অস্বেষণ নিয়তির মধ্যে শুধু জীবনবোধ নয়, জীবন আছে। এবং সব মিলিয়ে একটি চরিত্র আছে, যা ঘটনার ক্রীড়নক নয়, অন্তর্লীন ঘটমানতায় যা বিবর্তমান। ব্যক্তিবিশেষত্বই তার প্রস্থানভূমি, প্রত্যাবর্তনের নিশানা।

অথচ, ব্যক্তিবিশেষকে ভারতবর্ষ একমাত্র ও চূড়ান্ত ব'লে গণ্য করে না, এবং বিশেষের মধ্যে নির্বিশেষেরই প্রকাশ, এ-কথা গোরা বলেছে। এটুকু শুনেই যারা গোরা চরিত্রকে ডকুমেন্টারি তথ্যচিত্রের বাহন হিসেবে দেখবার জ্ঞান উৎসুক হয়ে পড়েন, গোরা পড়তে গিয়ে তাঁরা বারংবার প্রতিহত হবেন। অন্ততঃ টমাস এ কেম্পিসের *Imitation of Christ* নামক ধর্মগ্রন্থে মনোনিবেশের চেষ্টা করতে দেখে স্ফুরিতাকে ব্যক্তিবর্জিত একটি মহিলা হিসেবে মূল্যায়ন করা তাঁদের পক্ষে আদৌ অসম্ভব নয়। বৃহৎ ভাবের কাছে আত্মসমর্পণ, পূর্বোক্ত এই বৈশিষ্ট্য গোরা উপন্যাসে আর একটি উপসর্গ নিয়ে এসেছে, সে

৫ নৌকাডুবি, সূচনা। রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিশ্বভারতী), পঞ্চম খণ্ড।

৬ নৌকাডুবি। রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিশ্বভারতী), পঞ্চম খণ্ড, পৃঃ ২৪৫।

হলো অতিকথন বা over-motivation । কিন্তু ঘটনা এবং চরিত্রের ক্রম-বর্ধিষ্ণু দৃষ্টিকে মেলাবার জন্য গোরা উপন্যাসখানি চিরস্মরণীয় হয়ে থাকবে । রবীন্দ্রনাথের উপন্যাসে এর পরে শুধু চরিত্র, শুধুই চরিত্রের অস্তিত্বের সমস্যা ।

ঘটনা একটা কোথাও ঘটছে, কিন্তু তা শুধু বহির্দেহলিতে, অন্দরমহলের প্রায়াক্ষকার প্রকোষ্ঠে চরিত্র নিজের মুখোমুখি বসে আছে ।*

একালের একজন সমালোচক তাঁর প্রাসঙ্গিক অভিযোগ সুন্দরভাবে উপস্থিত করেছেন :

...গোরার পরবর্তী উপন্যাসগুলির মধ্যে আমরা যেন এই তৃপ্তিকর সমগ্রতার সন্ধান পাই না । ইহাদের অসম্পূর্ণতা, ইহাদের খণ্ডিত সংকীর্ণতা, ইহাদের শিথিল-গ্রথিত আকস্মিকতা ও রিক্ততার মধ্যে অপ্রত্যাশিত প্রাচুর্য, ইহাদের জীবনের গ্রন্থিবহুল জটিলতার মধ্যে দুই-একটি রঙিন ও সূক্ষ্মসূত্রকে পৃথককরণের চেষ্টা খুব তীব্রভাবেই আমাদের চোখে পড়ে ।†

সমালোচক যাকে ‘পৃথককরণের’ চেষ্টা বলেছেন, তা সম্ভবত disintegration-এর প্রতিশব্দ । এবং গোরা-পরবর্তী উপন্যাস ঘরে-বাইরের প্রসঙ্গে তৎকালীন একজন সমালোচক সে-কথাই বলেছিলেন, আরো কঠোর ভঙ্গিতে :

রবীন্দ্রনাথ তাঁহার নিখিলেশকে পরিবারবিমুখ করিয়া, আত্মসর্বস্বময় করিয়া, সংকীর্ণতার বেড়াঙ্কালে তাহাকে বন্দী করিয়া, তাহার যে-চিত্র আঁকিয়াছেন, তাহা প্রাচীন ভারতের নহে ।‡

৭ এক্ষেত্রে লক্ষ্য কবা স্বাভাবিক character শব্দটির প্রতিশব্দ্যানে রবীন্দ্রনাথ ক্রমশই ব্যক্তিব সত্ত্বাস্বাতন্ত্র্যের উপর জোব দিচ্ছেন । ‘ভারতবর্ষ’ গ্রন্থে যিনি কখনো ‘চারিত্র’ শব্দেব ব্যবহার কবেছিলেন তাঁবি কাছ থেকে উত্তরকালে আত্মতা, আত্মবোধণা, স্বভাব, চরিত্রকপ প্রভৃতি শব্দের অকপট প্রয়োগ পাওয়া গেল (ত্র ‘রবীন্দ্রনাথকৃত ইংরাজি শব্দেব বঙ্গানুবাদ’ । বীরেন্দ্রনাথ বিশ্বাস । সাহিত্য-পরিষৎ-পত্রিকা, বর্ষ ৬৩ সংখ্যা ৩-৪) । এ-সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের একটি অর্থার্থক উক্তি :

‘ইংবেঙ্গী ভাষায় ক্যাবেকটাব শব্দের একটা অর্থ স্বভাব, নৈতিক চরিত্র, আর-একটা অর্থ, চরিত্রকপ । অর্থাৎ এমন কতকগুলি গুণের এমন সমাবেশ যাতে এই সমাবেশটি বিশেষভাবে লক্ষ্য-গোচব হয় ।...এইরকম বিশেষ গোচরতাহ আর্টেব ধর্ম । নাট্যে ক্যাবে চিত্রে নৈতিক সদৃশ্যেব চেবে এই ক্যাবেকটারের মূল্য বেশি’ (যাত্রী, রবীন্দ্র-বচনাবলী উনবিংশ খণ্ড, পৃ ৪৪০) ।

রবীন্দ্রনাটকে অবগুই, রবীন্দ্রোপন্যাসের তুলনায়, নীতিচেতন বীরোদান্ত চরিত্রের প্রাধান্ত ।

৮ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা, পৃ ১৪২ ।

৯ সাহিত্য, আষাঢ়, ১৩২৫, পৃ ২২৯-৩০ । রবীন্দ্রসাহিত্য-সমালোচনার ধারা শীর্ষক গ্রন্থে আদিত্য ওহসেন্দার অংশটি উদ্ধৃত করেছেন ।

নিখিলেশ পরিবারবিমুখ বা আত্মসর্বশ্ব না হোক, disintegrated।^{১০} সমাজ থেকে যে অবচ্ছিন্ন, ধ্যানধারণার নিঃসঙ্গ মৌলিকতায় তাকে প্রায় সমাজচ্যুত বলা যেতে পারে। মতাই সে ভারতীয়তার যান্ত্রিক একজন প্রতিভূমাত্র নয়।

এবং আধ্যাত্মিকতার প্রতি তার এমন কোনো আসক্তি নেই যা তার মানবস্বভাব আচ্ছন্ন করতে পারে :

আমি প্রদীপ জালবার হাজার ঝঞ্ঝাট পোয়াতে রাজী আছি, কিন্তু তাড়াতাড়ির সুবিধের জন্ত ঘরে আগুন লাগাতে রাজী নই। ওটা দেখতেই বাহ্যিক, কিন্তু আসলে ওটা দুর্বলতার গৌজামিলন।

নিখিলেশের এই কথাটা যে নিছক অধ্যাত্ম পূর্বসংস্কারের অভ্যাসে বলা হয়নি, তার ভিত্তি যে একান্ত মানবিক সৌন্দর্যচিন্তা ও শিল্পসংবিতের মধ্যে, তার একটি নজির রবীন্দ্রনাথের ‘সাহিত্য’ নামক সমালোচনাগ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত করছি :

সৌন্দর্যসৃষ্টি করাও অসংযত কল্পনাবৃত্তির কর্ম নহে। সমস্ত ঘরে আগুন লাগাইয়া দিয়া কেহ সঙ্ঘাতপ্রদীপ জালায় না। একটুতেই আগুন হাতের বাহির হইয়া যায় বলিয়াই ঘর আলো করিতে আগুনের উপর দখল রাখা চাই। প্রবৃত্তি সম্বন্ধেও সে-কথা খাটে। প্রবৃত্তিকে যদি একেবারে পুরামাত্রায় জলিয়া উঠিতে দিই, তবে যে-সৌন্দর্যকে কেবল বাড়াইয়া তুলিবার জন্ত তাহার প্রয়োজন, তাহাকে জালাইয়া ছাই করিয়া তবে সে ছাড়ে। ফুলকে তুলিতে গিয়া তাহাকে ছিঁড়িয়া ধুলায় লুটাইয়া দেয়।^{১১}

নিখিলেশের চরিত্রের মর্মকথা এখানেই অন্তর্হিত হয়ে আছে। নিখিলেশ প্রবৃত্তিকে পুরোমাত্রায় জলে উঠতে দেয়নি, সঞ্চালিত ক’রে দিয়েছে মাত্র। স্তবরাং ঋষা সন্দীপকে প্রবৃত্তি এবং নিখিলেশকে নিবৃত্তি বলেন, তাঁরা বাহির-দুয়ারে দাঁড়িয়ে আছেন। প্রবৃত্তির প্রকাশ্য অত্যাচার নিখিলেশে নেই, এবং

১০ মুক্ত সমাজতত্ত্ববিৎ নিখিলেশের চরিত্রবিচার করতে গিয়ে সহজেই নিম্নোক্ত যুক্তি স্বামুকুলো ব্যবহার করতে পারতেন :

‘যে individualism ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য প্রকট হইয়া উঠিল তাহা সমাজের মধ্যে একান্তবর্তী পরিবারকে টিকিয়া থাকিতে দিল না। আজ সর্বত্রই সেই disintegration-এর লক্ষণ দেখিতেছি।’ (বিপিনবিহারী গুপ্ত। পুরাতন প্রসঙ্গ, তৃতীয় পর্ধ্যায়)।

১১ ‘সৌন্দর্যবোধ’, সাহিত্য, রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিষয়ভারতী), অষ্টম খণ্ড, পৃ: ৩৫৭।

প্রবৃত্তির অঙ্গার থেকে উৎক্ষিপ্ত ক্ষুলিককে সন্দীপের মতো সে প্রভ্রম দেয়নি, কিন্তু তার অর্থ এই নয় যে সেই প্রাণদ উত্তাপটুকুকে সে স্বীকার করে না ; স্বীকার সে করেই, কিন্তু তার উপর একটি শর্ত আরোপ ক'রে বলে, 'প্রবৃত্তির সঙ্গে একান্ত জড়িয়ে যারা সব জিনিস দেখতে চায়, তারা প্রবৃত্তিকেও বিকৃত করে, সত্যকেও দেখতে পায় না ।'

অর্থাৎ নিখিলেশ আগে থেকে চিহ্নিত হয়ে নেই, তার স্বগতোক্তির স্রোতোরালি এবং অন্তর্ভবনের তমঃপুঞ্জ পার হয়ে সে চলেছে এবং চলতে চলতে বুঝেছে, 'ছোটো জায়গা থেকে বড়ো জায়গায় যাবার মাঝখানকার রাস্তা ঝোড়ো রাস্তা ।' এই ঝোড়ো রাস্তার অর্থ নাম experience যার মধ্যে দিয়ে নিখিলেশ যথার্থ innocence-এ পৌঁচেছে । ঘরে-বাইরে উপজ্ঞানের প্রথমে যে-নিখিলেশকে দেখি, তার সঙ্গে শেষের নিখিলেশের পার্থক্য নেই তা নয়, শেষের নিখিলেশ অনেক রক্ত অনেক স্বাস্থ্য ব্যরিয়ে ক্লেশ, ক্লান্ত এবং তার সেই ক্লেশতা এবং ক্লান্তির মধ্য থেকে তার ভিতরে যে-বিশ্বাস জেগে উঠেছে তাকে বলতে পারি দ্বিতীয় বিশ্বাস । শাস্ত্রের তার চরিত্রের একটি আপাতলক্ষণ, একটি আবরণ, কিন্তু একমাত্র লক্ষণ বা চারিত্র নয় । নয় অবস্থানভূমি নিয়েই নদী বা সমুদ্র শত উপত্যকার উপরে আধিপত্য বিস্তার করতে পারে, ব্যাপ্ত বিশাল ভালোবাসার আড়ালে লুকিয়ে থাকা সম্ভব— দ্রষ্টা লাও-৭স্বর এইসব নিরীক্ষণের আলোকে নিখিলেশের চরিত্র ছায়াচ্ছন্ন তবঙ্গ তুলে আলোড়িত হতে থাকে ।

চতুরঙ্গ ও ঘরে বাইরে প্রায় সমকালীন । কালক্রমের বিচারে চতুরঙ্গ ঘবে-বাইরের ঈষৎ আগে লেখা হলেও, ভাবগত আধুনিকতার দিক থেকে তা ঘরে বাইরে অপেক্ষা অগ্রসর ব'লে ঘরে-বাইরে আলোচনার পরেই চতুরঙ্গ-গ্রন্থ পর্দালোচনা করছি । বিশ্লেষণের দিক থেকে সুবিধার্থেও ভাবক্রমটির উপরেই এখানে জোর দিচ্ছি । চতুরঙ্গ, নানা দিক থেকেই, আমাদের সময়ের অগতম একখানি আধুনিক উপজ্ঞান । প্রথম মহাযুদ্ধের প্রেক্ষাগীতে বলাকা ও চতুরঙ্গ একসঙ্গে মিলিয়ে পড়লে পাঠকের কাছে অনেক সংকেত উন্মোচিত হতে পারবে । যে বুনো হাঁসের দল ডিম পেড়েছিল, ঘর বেঁধেছিল, তারা শুধু বলাকায় নেই, চতুরঙ্গেও আছে । প্রাতিষ্ঠানিক বিশ্বাস বা প্রচলিত নাস্তিক্যে যারা একদা প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল অনিরুদ্ধ যৌবশক্তিতে চতুরঙ্গে তারাই আবার অল্প কোনো-খানে অগ্রসর । যুক্তিনির্ভর পজিটিভিজম থেকে ভক্তিনির্ভর বৈষ্ণব ধর্মের পথিক শচীশ যে শেষ পর্যন্ত কোথাও স্থিত হলো না, স্থগিত হলো না— তার কারণ,

উপজ্ঞাসের চরিত্র সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের ধারণা এর মধ্যে আরো বিপ্লবী হয়ে উঠেছে। ‘যে সত্য অন্তর থেকে বাইরেকে সৃষ্টি ক’রে তোলে আমি সেই সত্যের দীক্ষা নিয়েছি’— নিখিলেশ বলেছিল। শচীশের সত্যও অন্তরের সত্য। পার্থক্য, শচীশের আন্তর সত্য অন্তর্জগতে পর্যাপ্ত ও পরিপূর্ণ হতে চায়, বাহিরের ঘটনা-পরিবেশকে নিয়ে তার করণীয় কিছুই নেই। শচীশের মধ্যে চরিত্রের বিবর্তন সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের ধারণাটি চূড়ান্ত momentum বা গতিরূপ লাভ করেছে। বিবর্তন, না জন্মান্তর বলব? রবীন্দ্রনাথ নিজের উপাস্য পর্যায়ের রচনা সম্পর্কে বলতে গিয়ে এক জায়গায় বলেছেন :

All of us have different incarnations in this very life. We are born again and again in this very life. When we come out of one period, we are as if born again.^{১২}

শচীশের মৃত্যু ঘটেছে অনেকবার, জন্মও। ছোটো ছোটো জন্মমৃত্যুর সীমানায় নানা শচীশের একখানি মালা। এই মালা যার প্রাপ্য, সেই দামিনীর শত জন্মান্তরও আধুনিক চরিত্রের ইতিহাসে অবিস্মরণীয়। বিমলা ও দামিনী সত্যীর্থা, দু-জনেই পরিণামী সমুদ্রের দিকে গেছে, আপেক্ষিক স্বচ্ছন্দ ও সংকীর্ণ ধারণা পার হয়ে হয়ে। কিন্তু দামিনী বিমলার চেয়ে আরো আশ্চর্য, তার তরঙ্গের বেগ ও বিস্তার আরো অনেক বেশী। পঞ্চভূতের ‘নরনারী’ রচনায় নারীকে ‘প্রলয়কারিণী কার্ষশক্তি’ বলা হয়েছে এবং এ-কথাও বলা হয়েছে, ‘রমণী যদি একবার বহির্বিপ্লবে যোগ দেয়, নিমেষের মধ্যে সমস্ত ধু ধু করিয়া উঠে।’ দামিনী বহির্বিপ্লবে যোগ দিয়েছে এবং তার ফলে তার পরিবেশ নয়, তার নিজের জীবনই নিমেষের মধ্যে ধু ধু ক’রে উঠেছে। দামিনী সেই মানবী, পুরুষচরিত্রের মতোই যে নিজেকে অনিশেষ খুঁজেছে, বিপর্যস্ত হয়েছে এবং যার মধ্যে জীবনজিজ্ঞাসা ও দ্বিবা অভ্যুপগতি মিলে গেছে। তার কাছে পরবর্তী সোহিনীও রক্তাক্ততায় বিবর্ণ।

‘সর্বাপেক্ষা আংশিকতার লক্ষণাক্রান্ত (fragmentary)’ বলে যে-বিচারক চতুরঙ্গকে অভিযুক্ত করেন তিনি মানবচরিত্রকেই কাঠগড়ায় দাঁড় করান। মানবচরিত্র, বিশেষত পুরুষচরিত্র সর্বদাই অসম্পূর্ণ এবং অ-নির্ধারিত। রবীন্দ্রনাথ নিজেই তাঁর শেষের দিকের রচনায় এ-প্রসঙ্গে যে-কথা বলেছেন তা তাঁর এই পূর্বের উপজ্ঞাসকে বুঝতে সাহায্য করে :

১২ Forward, 23 February, 1936। প্রথমনাথ বিলীর রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প গ্রন্থের শেষে পুলিনবিহারী সেন সংকলিত তথ্যপঞ্জি থেকে উদ্ধৃত।

পুরুষের কর্মপথে এখনও তার সম্মান চেষ্টার শেষ হয়নি। কোনো কালেই হবে না। অজ্ঞানার মধ্যে কেবলই সে পথ খনন করছে, কোনো পরিণামের প্রাস্তে এসে আজও সে অবকাশ পেনে না। পুরুষের প্রকৃতিতে সৃষ্টিকর্তার তুলি আপন শেষ রেখাটা টানেনি। পুরুষকে অসম্পূর্ণই থাকতে হবে।^{১৩}

অতঃপর এই নির্দেশ রবীন্দ্রনাথ চরিত্রায়ণের মুহূর্তে নিজেকেই দিয়েছেন। এবং সৃষ্টিকালে আরো একটি সমস্তা উত্থাপন করেছেন যা চরিত্রের মন্থণ স্থাপত্যকে ক্ষুণ্ণ করতে উদ্ভূত— সে হলো অবচেতনার সমস্তা। এখানে ফ্রেড বা ইয়ুং-এর প্রভাব খোঁজার স্বযোগ এসে পড়ে কিন্তু তা তত্ত্ব-তুলনার পর্যায়ে পড়বে বলে সে-প্রলোভন সংবরণ করছি। এখানে রবীন্দ্রনাথের দুঃসাহসী আধুনিকতা লক্ষ্য ক’রে আমরা শুধু বিস্মিত স্তম্ভিত হতে পারি। প্রতিদিনের নির্মিত ও নির্মায়মাণ মানবচরিত্রকে অন্ধকার অবচেতনা এসে যে নিরাকার ক’রে তুলতে পারে, নির্বন্ধক উপাদানে ফিরিয়ে দিতে পারে, গিরিগুহাগাজে শিলালেখের মতো উৎকীর্ণ ক’রে সেই সত্যকে রবীন্দ্রনাথ নির্মমভাবে স্বীকৃতি জানিয়েছেন। কয়েকটি অনিবার্য দৃষ্টান্ত :

- ১ তার পরে কিসে আমার পা জড়াইয়া ধরিল। প্রথমে ভাবিলাম কোনো একটা বুনো জন্তু। কিন্তু তাদের গায়ে বোঁয়া আছে—এর বোঁয়া নাই। আমার সমস্ত শরীর যেন কুঞ্চিত হইয়া উঠিল। মনে হইল, একটা সাপের মতো জন্তু, তাহাকে চিনি না। তার কী রকম মুণ্ড, কী রকম গা, কী রকম লেজ কিছুই জানা নাই—তার গ্রাস করিবার প্রণালীটা কী ভাবিয়া পাইলাম না। সে এমন নরম বলিয়াই এমন বীভৎস, সেই ক্ষুধার পুঞ্জ।

—চতুরঙ্গ

- ২ যেখানে কোনো ডাকের কোনো সাড়া, কোনো প্রশ্নের কোনো জবাব নাই, এমন একটা সীমানাহারা ফ্যাকাশে সাদার মাঝখানে দাঁড়াইয়া দামিনীর বুক দমিয়া গেল। এখানে যেন সব মুছিয়া গিয়া একেবারে গোড়ার সেই শুকনো সাদার গিয়া পৌছিয়াছে। পায়ে তলায় কেবল পড়িয়া আছে একটা ‘না’।

—চতুরঙ্গ

- ৩ পরস্পরের আঁচলে চাদরে বাঁধা ওয়া যখন চলে যাচ্ছে সেই দৃশ্যটা, আজ, কেন কী জানি, বিপ্রদাসের কাছে বীভৎস লাগল। প্রাচীন ইতিহাসে

তৈমুর জঙ্গি অসংখ্য মাহুবের ককাল-সুস্ত রচনা করেছিল। কিন্তু ঐ যে চাদরে আঁচলের গ্রন্থি, ওর স্ফট জীবন্ত্যুর জয়তোরণ যদি মাথা যায় তবে তার চূড়া কোন্ নরকে গিয়ে ঠেকবে। কিন্তু এ কেমনতরো ভাবনা আজ ওর মনে।

—যোগাযোগ

- ৪ একরকম জাতিভেদ আছে যা সমাজের নয়, যা রক্তের, সে-জাত কিছুতে ভাঙা যায় না। এই যে রক্তগত জাতের অসামঞ্জস্য এতে মেয়েকে এমন মর্যাস্তিক ক'রে মাঝে পুরুষকে এমন নয়। অল্প বয়সে বিয়ে হয়েছিল ব'লে মোতির মা এই রহস্য নিজের মধ্যে বোঝাবার সময় পায়নি— কিন্তু কুমুর ভিতর দিয়ে এই কথাটা সে নিশ্চিত ক'রে অনুভব করলে। তার গা-কেমন করতে লাগল। ও যেন একটা বিভীষিকার ছবি দেখতে পেলে, যেখানে একটা অজানা জন্তু লালায়িত রসনা মেলে গুঁড়ি মেঝে ব'সে আছে, সেই অন্ধকার গুহার মুখে কুমুদিনী দাঁড়িয়ে দেবতাকে ডাকছে। —যোগাযোগ
- শৈবলিনীকে বন্ধিমচন্দ্র একটি অন্ধকার গুহার মধ্যে নিয়ে গিয়ে আবার অন্যায়সে উত্তীর্ণ করিয়ে দিয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথ, পক্ষান্তরে, চরিত্রকে অস্তিত্বের সমস্তার কেন্দ্রে নিয়ে গেছেন, নিষিদ্ধ সেই অগ্নিপ্রপাতকে এড়িয়ে তাকে পালাতে দেননি। এমন-কি, বিপ্রদাসের মতো স্বস্থ স্বন্দর যুধিষ্ঠিরকেও তিনি সংশয় বিদ্ধ করেছেন, বিধিবহির্ভূত চিন্তার নরকে নিয়ে এসেছেন। আর কুমুদিনীকে, তিনি নিষ্ঠুরতম নিয়তির মতো কোঁতুহলে, গভীর গুহার দিকে নব্র বেদনায় অগ্রসর দেখেও আশু কোনো ব্যবস্থা অবলম্বন করেননি (যোগাযোগ উপন্যাসের পরিণাম অবশ্য রবীন্দ্রনাথের সচেষ্ট প্রবর্তনার ফল, কিন্তু ততোক্ণে কুমুদিনী-চরিত্র সম্পূর্ণ আকার নিয়েছে)। এই সূত্রে একটি কথা অশোভন হবে না। বিপ্রদাস না থাকলেও কুমুদিনী-চরিত্রের মূল সূত্রটি হারিয়ে যেতো না। বিপ্রদাসের কাছে গীতা আর কুমারসম্ভব সে পড়েছে, এবং বিপ্রদাসের সাহায্যেই তার জীবনদর্শন ও মনের গড়নটি দেখা দিয়েছে। কিন্তু বিপ্রদাস তার স্নেহের মুক্তিদাতাও বটে। বিবর্তনের মুহূর্তে কুমুদিনী একা, যেমন একা আশ্রম থেকে স্বনির্বাণিত শকুন্তলা। এবং কুমুদিনী-চরিত্র সেই অস্তিত্বের বিপন্নতার মুখেই ফুটে উঠেছে। তার ভয়াবহ নিঃসঙ্গতা তার চরিত্রকে আরো অনেক ঋদ্ধ করেছে, সম্ভাবনায় উন্মীলিত করেছে। সেখানে বিপ্রদাসের কোনো করস্কেপ নেই। এই প্রসঙ্গটিকে আরো প্রসারিত ক'রে একথা বলা হয়তো সম্ভব, রবীন্দ্রনাথের উপন্যাসের তুলনায় তাঁর নাটকে চরিত্রের এই স্বাধীন বিবর্তন খণ্ডিত। তাঁর উপন্যাস এই অর্থে অনেক

নাটকীয়। চরিত্রের স্বাধিকার ঘটনার কাছে আভির্ভূত না হলেও ঘটনাই তার পরিণতি নিয়ে আসে। স্বাধিকার যতো প্রকট, ট্রাজেডি ততোই তীব্র। চার অধ্যায় সম্বন্ধে কৈফিয়ৎ দিতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ সে-কথাই বলেছেন :

নরনারীর ভালোবাসার গতি ও প্রকৃতি কেবল যে নায়ক নায়িকার চরিত্রের বিশেষত্বের উপর নির্ভর করে তা নয়, চারিদিকের অবস্থার দ্বারা প্রতিঘাতের উপরেও। নদী আপন নির্ঝরপ্রকৃতিকে নিয়ে আসে আপন জন্মশিখর থেকে, কিন্তু সে আপন বিশেষরূপ নেয় তটভূমির প্রকৃতি থেকে। ভালোবাসারও সেই দশা, একদিকে আছে তার আন্তরিক সংরাগ, আর-একদিকে তার বাহিরের সংবাধ।^{১৫}

এলা-অতীনের নিয়তিসংকুল প্রেমের প্রবাহে একটু তলিয়ে দেখলেই বোঝা যাবে, রবীন্দ্রনাথ ‘চরিত্রের বিশেষত্ব’ বলতে কোনো পূর্বনির্গীত স্বাবর স্বভাবের কথা বলেছেন না—অ-সনাস্ক চরিত্রের ব্যক্তিবিশেষত্ব ও নিঃশর্ত বিবর্তনের উপরেই জোর দিচ্ছেন। চরিত্রের ঐ অশেষ তিমিরাভিসার ফোটাতে গিয়ে ঔপন্যাসিক প্রায়ই আখ্যানের পরিণতিকে অগোচরে রাখছেন, ঘরে-বাইরের মধ্য থেকে অগ্রসর চার অধ্যায়ের পাঠকের কাছে এই প্রবণতা অস্পষ্ট নয়। তিনি গল্পের পরিণতি-অংশটুকু সংহরণ করে নিচ্ছেন বলে ‘এর পরে কী হলো’ এই বালক কোতূহল আর স্বীকৃতি পাচ্ছে না। আরম্ভ-মধ্যভাগ-সমাপ্তির আরিস্টটলীয় ত্রিনিতি এখানে এই অর্থে ক্ষুণ্ণ যে গল্পকার সমাপ্তি-অংশ সম্পর্কে সচেতনভাবেই অনাদরপ্রবণ।

এই কারণেই তাঁর শেষের দিকের উপন্যাসগুলির মধ্যে প্রতিটি অংশের অঙ্গাঙ্গী সংগতি যারা খুঁজেছেন, ভুল বুঝেছেন। নীরজাকে যে-আদিত্য এতো নিবিড় ভালোবেসেছিল, সে কি ক’রে সরলার প্রতি আকর্ষণ অহুভব করতে পারল? এবং যদি-বা সেই আকর্ষণ তার মধ্যে জেগে থাকে, তা অতো আকস্মিক কেন, একটি পূর্বসূরও তো থাকতে পারত। উত্তরে বলা চলে, চরিত্রের অন্ত-নিহিত অবচেতনের স্মৃতি দুর্মর বেগে জেগে উঠে কি-রকম পরিচিত পরিবেশকে বদলে দেয়, *paramnesia* নামক মনস্তাত্ত্বিক সত্যে তার পরিচয় আছে। রোমান্টিক কবিদের রচনায় এটি একটা এষণা (motif) এবং রবীন্দ্রনাথ

১৫ রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিষভারতী), ত্রয়োদশ খণ্ড, পৃ ৫৪৩-৪৪। তুলনীয় উক্তি : ‘Character is made by the interplay of passions and law’ (Richard Green Moulton, *The Modern Study of Literature*, p. 286)

সেটিকেই এখানে ব্যবহার করেছেন। মালঞ্চ উপন্যাসের ক্রটি তবু হয়তো এখানে যে, তার মিতাখ্যান সংঘম পাঠকের বিশ্বাস উৎপাদনের পথে যতোটা সময় প্রয়োজন তার চেয়েও কম সময় নিয়েছে। অর্থাৎ মালঞ্চ নাটকীয়তায় আক্রান্ত। প্রায় খালবোখী। মনে হয়, দুই বোন-এ চরিত্রকে ঘিরে নারীত্ব ও মাতৃত্ব সম্পর্কিত তত্ত্ববিশ্লেষণের যে-তাগিদ, তা থেকে নতুন পথে যাবার জগ্জই মালঞ্চ লেখা হয়েছিল।

এই সময় সংলাপের উপরে যে এতো জোর পড়ল, সে-ও একই কারণে। সংলাপ চরিত্রেরই মুকুর। কিন্তু অনেক সময় প্রতিবিম্ব যেন মুখের চেয়েও প্রাধান্য পেয়েছে। আধুনিক কালের উপন্যাসে সংলাপ বা শব্দসজ্জা অত্যন্ত জরুরি একটি প্রয়োজন। একজন সমালোচক তো এমনও বলেছেন :

Character is merely the term by which the reader alludes to the pseudo-objective image he composes of his responses to an author's verbal arrangements.^{১৫}

এতোদূর চরমপন্থী না হয়েও বলা চলে, রবীন্দ্রনাথের শেষের দিকের চরিত্রেরা শব্দকেই একটি মৌল মূল্যবোধরূপে আশ্রয় করেছে, এবং তাদের ভাষা কাব্য ভাষা বা poetic diction। ভাষাশিল্পী এই চরিত্রগুলি অনেক সময় বাক্পটুতার যুক্তির (reason) পরিবর্তে ওজর (rationalization) পরিচয় দিয়েছে। অমিত রায় এই শ্রেণীরই চরিত্রের পুরোধা।

এই পর্বের চরিত্রেরা জানে যে তারা পূর্ণতার পটভূমি থেকে বিচ্যুত এবং তারা সে-বিষয়ে মর্যাস্তিকরূপে সচেতন। মধুসূদনের প্রবৃত্তি এবং অমিতের ধীরুত্তি দুয়েরই সীমা আছে এবং এ নিয়ে উভয়েরই মন সংকুচিত। ‘এতোদিন বুঝতে চেয়েছিলুম বুদ্ধি দিয়ে, এবার পেতে চাই আমার সমস্তকে দিয়ে’—এ-কথা উচ্চারণ করতে গিয়ে অভীক এই শ্রেণীর চরিত্রেই প্রতিনিধিত্ব করে। সমগ্র থেকে এরা বিচ্ছিন্ন ব’লেই সমস্তকে আঁকড়ে ধ’রে পেতে চায় এবং মন-স্তাস্তিক সংকট রচনা করে। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় :

Man must realize the wholeness of his existence, his place in the infinite. ...Deprived of the background of the whole his poverty loses its one great quality, which is simplicity...

১৫ Martin Turnell-এর *The Novel in France* গ্রন্থের ৬ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত C. H. Rickword-এর মন্তব্য।

In literature we miss the complete view of man which is simple and yet great. Man appears instead as a psychological problem, or as the embodiment of a passion that is intense because abnormal, being exhibited in the glare of a fiercely emphatic artificial light.^{১৬}

রবীন্দ্রনাথের শেষ পর্ব সম্বন্ধে অনেক সময় এ-অভিযোগ উঠতে পারে যে, সরল মহিমার সেই মানুষটির সাক্ষাৎ সেখানে আর মিলছে না। এ-কথা ঠিক যে abnormal বা অস্বাভাবিক চরিত্রের জিড় সেখানে বেড়েছে কিন্তু খণ্ডিত চরিত্রের সঙ্গে পূর্ণতার দ্বন্দ্ব সংঘটনই সে-সব স্থলে লেখকের উদ্দেশ্য।

তিন সঙ্গী উপন্যাসের লক্ষণাক্রান্ত। তিনটির মধ্যেই একটি ঐক্যমুদ্র আছে এবং এর মধ্যে যে-কোনো দুটি অপরটির উপকাহিনী হতে পারত। এই গ্রন্থের এক-একটি চরিত্র উপন্যাসের চরিত্রের মতোই একটি ব্যাপক পটভূমি নিয়ে গ’ড়ে ওঠে, বেড়ে ওঠে, সবশেষে শুধু একটি ছোটোগল্পের চমক রেখে যায়। আরো একটি দার্শনিক সূত্র আছে, empiricism। ইতিপূর্বে তাঁর নায়কেরা সম্পূর্ণতার যে-আবাদ ও যুক্তির মধ্যে নিষ্করণ পেয়েছে, এই পর্বে তার জায়গা জুড়েছে এক রকম ক্ষণসাম্প্রতিক বোধ। তাই নবীনমাধবকে বলতে হয় :

সন্ধ্যাবেলায় বারান্দায় এসে বসলুম। খাঁচা ভেঙে গেছে। পাখির পায়ে আটকে রইল ছিন্ন শিকল। সেটা নড়তে চড়তে পারে বাজবে।

শুধু তাই নয়, প্রকৃতির সঙ্গে চরিত্রের সেই প্রাণসেতু এখানে আর পাওয়া যাবে না। প্রকৃতি এখানে চরিত্রকে সরিয়ে নিয়ে গেছে তার আপন চৈতন্তের ভরকেন্দ্র থেকে। নবনীমাধব ও অচিরার একটি কথোপকথনের ঈষদংশ :

‘আমিই আপনার মনকে সরিয়ে এনেছি।’

‘তা হতে পারে, কিন্তু একলা আপনি নন, বনের ভিতরকার এই ভীষণ অন্ধশক্তি। সেইজন্তে আমি এই স’রে আসাকে শ্রদ্ধা করিনি, লজ্জা পাই।’

‘কেন করেন না।’

‘দীর্ঘকালের প্রয়াসে মানুষ চিন্তাশক্তিতে নিজের আদর্শকে গ’ড়ে তোলে, প্রাণশক্তির অন্ধতা তাকে ভাঙে। আপনার দিকে আমার যে ভালোবাসা, সে সেই অন্ধশক্তির আক্রমণে।’^{১৭}

১৬ ‘The Relation of the Individual to the Universe’, *Sadhana*, pp. 10-11

১৭ তিন সঙ্গী, রবীন্দ্র-রচনাবলী, পঞ্চবিংশ খণ্ড, পৃ ২৬৪-৬৫

প্রকৃতি ও চরিত্রে নিয়তি ও পুরুষকারের এই দ্বন্দ্ব রবীন্দ্রনাথের অন্তিম কথাসাহিত্যের একটি ফলস্বরূপ। তাঁর চিত্রশিল্পে এই দ্বন্দ্ব যে-জায়গা পেয়েছে, এখানে তা পায়নি, কিন্তু তা বলে যেটুকু পেয়েছে তা-ও উপেক্ষণীয় নয়।

কোনো এক বিদেশী সাময়িক পত্রের সমালোচক ঔপন্যাসিক রবীন্দ্রনাথকে একবার ডক্টরেভন্স্কির সঙ্গে তুলনা করেছিলেন। ঘরে-বাইরে উপন্যাসের স্বত্রে তিনি এই প্রশংসার উত্থাপন করে বলেছিলেন :

শিল্পী হিসেবে যে এ-দু-জনের মধ্যে কোনো সাদৃশ্য রেখা টানা যায়, তা নয়। এ যেন ক্যাথিড্রাল অর্গানের সঙ্গে একটি বাঁশির তুলনা। তা ছাড়া সেই মহৎ রুশ লেখকের পটভূমিকা হলো একটি গভীর খ্রীষ্টীয় জীবনবোধ। কিন্তু দু-জনেই মূলত প্রাচ্যধর্মী ; মানবিক মহত্ত্বের অন্তর্লীন আদর্শ সম্বন্ধে দু-জনের ধারণায় অনেক মিল।^{১৮}

ডক্টরেভন্স্কির রাজসিক নায়ক চরিত্রের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের নায়কদের পার্থক্য অনেকাংশেই দুস্তর ; কিন্তু Absolute বা সম্পূর্ণতার বুজুফায় তারা সবাই সংকীর্ণ পথ ছেড়েছে ; আবার সামাজিক সত্যকে যেমন তারা উপেক্ষা করেছে, তেমনি পূর্ণাঙ্গ জীবন-সত্যকে পাবার জগ্না বুঁকিও নিয়েছে। অপর সাদৃশ্য, আত্মক্ষয়ী ব্যক্তি-চরিত্রের অহংকে এঁরা কেউ প্রশ্রয় দেননি, দাস্তারসের অশ্রময়তায় প্রেমের কাছে, পরমের কাছে তার মাথা নত করেছেন। টলস্টয়ের এপিকস্থলত উদাসীনতা এবং—তাঁরই ভাষায় পৃথিবীর মস্ত প্রজাপতির গুটি থেকে নিরাসক্ত প্রজাপতির মতো বেরিয়ে যাওয়া রবীন্দ্রনাথের উপন্যাসে নেই। তাঁর উপন্যাস, ডক্টরেভন্স্কির মতোই, জীবনকে ভালোবেসে জীবনের সঙ্গে জড়িত হবার শিল্প।

এখানেই স্ত্রীধাল বা ফ্রেন্ড-এর সঙ্গে তাঁর পার্থক্য। খরবুদ্ধির সাহায্যে স্ত্রীধালের যে-সব চরিত্র সমাজের বাইরে এসে সমাজকে আক্রমণ করে, রবীন্দ্রনাথের নায়কেরা তা করে না। শেষোক্ত চরিত্রেরা প্রগাঢ় প্রবাসী, কিন্তু স্ত্রীধাল—ব্যবহৃত étranger অভিনা তাদের প্রশংসা প্রযোজ্য নয়। ফ্রেন্ড-এর মতোও তারা আপন অহুভূতির তন্তুজালে অন্তরীণ নয়, অথবা জীবনবিজ্ঞাসের বৃহৎ ব্যাপার থেকে নিজেদের গুটিয়ে নিয়ে ব্যক্তিস্বাশ্রয়ী সময়চেতনার মধ্যে

১৮ The Church Times, 1.8.1919. A. Aronson-এর Rabindranath Through Western Eyes গ্রন্থে উদ্ধৃত।

বাস করে না। একই সঙ্গে আত্মলীনতা এবং আত্ম-উত্তরণ তাঁর চরিত্রাবলীর বৈশিষ্ট্য অথবা দৈর্ঘ্য লক্ষ্য।

চরিত্রের এই পরমতা বাংলা উপন্যাস সাহিত্যে রবীন্দ্রনাথের উপহার। শরৎচন্দ্র এখান থেকেই যাত্রা সূচনা করেছিলেন। কিন্তু তাঁর উপন্যাসের ফলশ্রুতি রসোজ্জ্বল একটি আখ্যানের সমগ্রতা, চরিত্রের নয়। দু-তিনটি সমকালীন উদাহরণ বাদ দিলে, সাম্প্রতিক বাংলা উপন্যাস চরিত্রের এই বিবর্তনকে স্বীকার করেছে কিনা সন্দেহ। হয়তো শতচ্ছিন্ন আমাদের সময়ের বাসনালোকেও এই পূর্ণাভিমুখী বিবর্তনের জ্ঞান কোনো বেদনা কিংবা প্রত্যাশা নেই। এবং শতধা সমাজের ভঙ্গুর দুর্দশা মেনে নিয়েও যে বিব্রত ব্যক্তিসত্তা পূর্ণপ্রয়োগের পথে ভরাধিত হতে পারে, এমন কোনো প্রবণতা শক্তিমান শিল্পীদের অধিকাংশের মধ্যেও দেখা যাচ্ছে না।

সোফোক্লেস জীবনকে স্থিরভাবে আর সমগ্রভাবে দেখেছিলেন, মাথু আর্নল্ড বলেছেন। রবীন্দ্রনাথের উপন্যাস-সাহিত্যও সমগ্র জীবনকে স্থির ও গভীরভাবে দেখা। এবং যেহেতু আত্মসন্ধান এবং জীবনসঙ্ক্বেপে রবীন্দ্রচরিত্রের মূলস্বজ, তাঁর রচিত চরিত্রাবলীতে তার আভ্যন্তরিক অভিজ্ঞান আছে। এবং তাদের মধ্যে কয়েকজন, রবীন্দ্রনাথেরই মতো, সমস্ত জীবন ছেঁকে সমগ্রতার স্রমসম্পন্ন মণি অর্জন করেছে।

অনুচিন্তা : কালাত্তর ও বাংলাদেশ

১৯১০-এর কাছাকাছি কোনো সময়ে মানবচরিত্র বদলে গেল, ভার্জিনিয়া উল্ফের এই অবলোকন অর্থবহ। বিশ্বাবর্তের অংশীদার আপনার দেশের সঙ্গে সত্যার্থের অধিকার পাবার জ্ঞান বাংলাদেশের কবি বা কথাসিল্পীরাও এগিয়ে আসবেন, এটা স্বাভাবিক এবং প্রত্যাশিত ছিল। ১৯১২-এ ভারতপথিক ই. এম. ফস্টার ঘরে-বাইরে উপন্যাসের পর্যালোচনা করতে গিয়ে বিচলিত কিছু উক্তি করলেন :

In spite of the beautiful writing and the subtle metaphor and the noble outlook that are inseparable from Tagore's work this strain of vulgarity persists. It is external, not essential, but it is there ; the writer has been experimenting with matter whose properties he does not quite understand.

Why should he care to experiment ? Here is a more profi-

table and more difficult question. Having triumphed in *Chitra* or *Gitanjali*, why should he indite a “roman atrois” with all the hackneyed situations from which novelists are trying to emancipate themselves in the West ?

এবং নিজেই সম্ভাব্য উত্তর করেছেন :

These Bengalis—they are an extraordinary people. They are modern and mentally more adventurous than any of other races in the Indian Peninsula. They like trying, and failures do not discompose them, because they have interest in the constitution of the world.’^{১৯}

রবীন্দ্রনাথ পরিত্যক্ত ত্রিভুজ প্রেমের রোমান্সের রূপকল্পকে, নতুনত্বের চাহিদায় পুনশ্চ ক্লাস্ত করেছিলেন, এ-কথা বলার উপায় নেই। শব্দচক্রের গৃহদাহের সঙ্গে তুলনা করলেই ঘরে-বাইরের নিজস্ব রীতিবৈশিষ্ট্য স্পষ্ট হবে। মহিম-অচলা-স্বরেশ নিখিলেশ-বিমলা-সন্দীপের কার্বন তর্জমা হয়েও অনেক বেশি মাত্রায় বহিরাশ্রয়ী। রবীন্দ্রনাথের হাতে প্রথাগত ত্রিভুজ ভেঙে গিয়ে পারম্যের সন্ধানে ঋজুরেখায় গভীরে একত্বের অভিমুখে ধাবমান। নিছক আত্মানুগত জটিলতা সৃষ্টি রবীন্দ্রনাথের অনভিপ্রেত, কেননা, আত্মতা (essence) আবিষ্কার তাঁর লক্ষ্য। সেই আবিষ্কার তাঁর কাছে মূলত কৌশলী উদ্ভাবনার সমস্তা নয় ব’লেই তাঁকে বলতে হয়েছিল :

Anna Karenina পড়তে গেলুম, এমনি বিশ্রী লাগল যে পড়তে পারলুম না—এ-রকম সব sickly বই প’ড়ে কী স্বথ বুঝতে পারি নে। গোলমালে কাণ্ড আমার বেশিক্ষণ পোষায় না।^{২০}

এই বাক্যে ‘বেশিক্ষণ পোষায় না’ কথাটি অবশ্য অবধানযোগ্য। রবীন্দ্রনাথ সারল্য, সৌন্দর্য, মার্ধুর্য এবং ঔদার্য প্রভৃতি বিশেষণে কোনো অতি সুকুমার পরিবেশের প্রতি পক্ষপাতিত্ব দেখাচ্ছেন না। বস্তুত যে-কোনোরকম উগ্র উদ্দেশ্যবাদের প্রতি, কথাশিল্পী হিসেবে, তাঁর স্পৃহাশূন্যতা প্রথর।

ফর্স্টার চেয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথের উত্তরসূরিরা যেন ঘরে-বাইরের রূপকথা পরিহার ক’রে মুক্ততর প্রকরণ (freer form) গ্রহণ করেন। তাঁর এই ভবিষ্য-

১৯ ‘Two Books by Tagore’, *Abinger Harvest*

২০ ছিন্নপত্রাবলী, পত্রসংখ্যা ৪

বাসনা অল্প অর্থে চরিতার্থ হয়েছিল। কল্লোলীয়া শিল্পীরা শরৎচন্দ্রকে তাঁদের অব্যবহিত আদর্শ হিসেবে মেনে নিয়ে সর্বগ মুক্ত রীতির পোষকতা করলেন। এঁদের একজন অগ্রণী প্রতিনিধি লিখছেন :

ইউরোপে কথাসাহিত্য Scott, Dickens, Thackeray ছাড়াই অনেকদূর অগ্রসর হইয়াছে। George Meredith, Henry James, Thomas Hardy, Robert Louis Stevenson, H. G. Wells প্রভৃতি কৃতী লেখক কথাসাহিত্যে নূতন নূতন পন্থার সৃষ্টি করিয়াছেন। Zola, Guy de Maupassant, Anatole France, Gautier, Tolstoy, Turgenev, Dostoevsky, Maeterlinck, Ibsen, Bjornson, Strindberg, Bernard Shaw প্রভৃতি কৃতী লেখক নানা দিক দিয়া কথা ও নাট্য সাহিত্যের বৃদ্ধি ও পরিণতি সম্পাদন করিতেছেন। বর্তমান যুগের বাঙালি কথা-সাহিত্যিক পাশ্চাত্য সাহিত্যের এই সব নূতন ধারার সঙ্গে সুপরিচিত। তাহাদের কলাবিকাশ তাহাদের আদর্শ, তাহাদের ভাব-প্রেরণা ইহাদের ভিতর প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষভাবে কাজ করিতেছে। কাজেই আজকার উপন্যাস যে গতযুগের বাংলার উপন্যাস হইতে ভিন্ন হইবে সে আব বিচিত্র কী ? ... বাংলা কথাসাহিত্যের সঙ্গে এইরূপ বিশ্বসাহিত্যের একটা অঙ্গাঙ্গিযোগ সাধিত হইয়াছে। এই হিসাবে তিনি [শরৎচন্দ্র] পাশ্চাত্য সাহিত্যের শিল্প যে তিনি তাহাদের নিকট পাইয়াছেন চিত্রাঙ্কনে এক কঠোর সত্যনিষ্ঠা। ২১

যাকে নরেশচন্দ্র ‘কঠোর সত্যনিষ্ঠা’ (সত্যাহুগত্যা ?) বলছেন তা প্রকৃত প্রস্তাবে বিমিশ্র তথ্য ও ভাবনার আপাত মুক্ত সমাহার। এমন বলা যেতে পারে, বাংলা উপন্যাসে ‘প্রকৃতিপন্থা’ (naturalism) পশ্চিমের সঙ্গে পাল্লা দেবার প্রবণতা থেকে সঞ্চারিত। পরবর্তী পর্বে যঁার মধ্যে প্রকৃতিপন্থা একটি কৌণিক সামঞ্জস্য পেয়েছিল সেই মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচনাষ আজ আমরা এই অর্থে কল্লোলোত্তীর্ণ প্রাঞ্জতা লক্ষ্য করি যে পর্যবেক্ষণের তদন্তবিবেকের সঙ্গে তিনি রবীন্দ্রকথাসাহিত্য থেকে নিঃসৃত রোমান্টিকতা যথোচিত মাত্রায় মেশাতে পেয়েছিলেন। কিন্তু মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় স্রচিত পাত্রপাত্রীর নিয়ামক হিসেবে রবীন্দ্রনাথের অল্প মেরুতে দাঁড়িয়ে রয়েছেন। সেদিক থেকে সম্ভবত বিভূতিভূষণ

বন্দ্যোপাধ্যায় ছাড়া আর কেউই রবীন্দ্রনাথের আধুনিক ধারাবাহী নন। যেখানে তিনি উচ্চারিতরূপে রবীন্দ্রপ্রভাবমুক্ত, সেখানেও রবীন্দ্রচরিত্রের স্বাধিকার কি-রকম স্পষ্ট, একটি দৃষ্টান্তে সেটি ব্যক্ত :

সর্বজন্মের মৃত্যুর পর কিছুকাল অগ্নি এক অদ্ভুত মনোভাবের সহিত পরিচিত হইল। প্রথম অংশটা আনন্দ মিশ্রিত—এমন-কি মায়ের মৃত্যু সুবাদ যখন সে তেলিবাড়ির তারের খবরে জানিল, তখন প্রথমটা তাহার মনে একটা আনন্দ, একটা যেন মুক্তির নিশ্বাস, ...একটা বাঁধন ছেঁড়ার উল্লাস—অতি অল্পক্ষণের জন্ত—নিজের অজ্ঞাতসারে। তাহার পরই নিজের মনোভাবে তাহার হৃৎ ও আতঙ্ক উপস্থিত হইল। একি, সে চায় কি ! মা যে নিজেকে একেবারে বিলোপ করিয়াছিলেন তাহার স্মৃতিধার জন্ত ! মা কি তাহার জীবনপথের বাধা ?^{২২}

বিভূতিভূষণ ব্যক্তির চরিত্রের ট্রাজেডিকে অপিকের মধ্য দিয়ে ব্যাখ্যাত করেছেন। যিনি একটিও অপিকোপন্যাস লেখেননি সেই রবীন্দ্রনাথের কাছে অপিক-প্রণেতা বিভূতিভূষণের অন্ততম ঋণ বিশ্বাসের সঙ্গে ব্যক্তির অনিশ্চিত অভিযোজন সমস্তার অঙ্গীকার। ‘ট্রাজেডি সংশয়ের যুগে যেমন থাকতে পারে না, অপিকের অস্তিত্বের পক্ষেও তেমনি কোনো সদর্থক বিশ্বাস চাই’—নীংশের এই বক্তব্য স্মরণীয়। সংশয়ের যুগেই অপিক রচনা করতে গিয়ে বিভূতিভূষণ রবীন্দ্রনাথের ‘ছিন্নপত্র’ এবং কথাসাহিত্য থেকে এই পাঠ নিয়েছিলেন যে বৈঠক-পথের পথিক ভেঙে যেতে-যেতে বড়ো একটি দিগ্‌বলয়ে আশ্রিত হয়। পক্ষান্তরে ‘অপর অপিক-কথক তারাশংকরকে যখন বলতে শুনি, ‘সাহিত্যিকদের মধ্যে আমরা শুভ উদ্দেশ্যের আশা করব, অন্তত যখন তারা সমাজের পক্ষে ব্যক্তির পক্ষে, বিপজ্জনক উপাদান নিয়ে সৃষ্টি করবেন, তখন’, অসম্ভব করি, সর্বতোভদ্র চরিত্র এবং স্বৈরবৃত্ত চরিত্রের মধ্যে এমন একটি ব্যবধান বেড়ে চলেছে যা রবীন্দ্রনাথের উপন্যাসে একটি প্রতীপসাম্য পেয়েছিল। উপন্যাসের বর্তমান মুহূর্তের বাংলা কথাসাহিত্যে চরিত্র নন্দনতত্ত্ব এবং আদর্শবাদের দ্বৈতে আত্মিক প্রস্থানভূমি হারিয়েছে।

হেগেল মহাকাব্যের কাছে যে বস্তুময় সমগ্রতা (totality of objects) আশা করেছিলেন, রবীন্দ্রোপন্যাসে তারি সম্পূর্ণক আত্মসামগ্র্য (subjective totality) দেখা গিয়েছে। সে-ই সম্ভবত বাংলা উপন্যাসের উত্তরণপথ।

9

ভক্তিরসের কবিতা

পতিতা সোনিয়া অথবা ফাদার জোসিমার জ্যোতির্ভলয়^১ যার প্রতিভায় মাটির পৃথিবীতে বিকীর্ণ হয়ে পড়ে, রজোগুণের মহত্তম শিল্পী সেই ডস্টয়েভ্‌স্কির কথা না হয় ছেড়েই দিলাম। আমাদের দৈনন্দিন জগতের প্রাকৃত পরিসরে যারা অব্যবহিত হয়েও কিছুটা স্বতন্ত্র, তেমন দু-জন কথকের বর্ণনাংশ মনে করা যাক। একজন, সমারসেট মম, তাঁর স্বৈরিণী নায়িকাকে গল্পের শেষে আসন্ন প্রত্যুষের পথে এনে দাঁড় করালেন, ছোটো নদী আর ধানের খেতের কিনারে কুহেলিবিদারী স্রোদয় দেখালেন। অল্পজন, গ্রেহাম গ্রীন, তাঁর নায়ককে চরম দুর্ধোগে, নীরন্ধ্র কলুব রাড্রে দুটি মোমের মধ্যবর্তী একটি অব্যক্ত নিরঞ্জন মুখমণ্ডল প্রত্যক্ষ করালেন।

অথচ ‘ভক্তি’ কথাটা শুনলেই আজ আমরা আতঁকিত হয়ে উঠি। যেন গঙ্গাজল ছিটিয়ে আমাদের এখনই প্রথাহুমোদিত কাঁসর ঘণ্টা বুলতে থাকে একটা পবিত্রতা মার্কা প্রকোষ্ঠে নিয়ে যাবে, কুসুমাজলি দানে প্ররোচিত করবে। এ-রকম একটা সমস্ত সংস্কারের জগৎ দায়ী নিশ্চয়ই সেই সব ভক্তসম্প্রদায়, যারা মন্দিরবাহিরে, মধুপকের তৃপ্তিতেই নিমজ্জিত থেকে গেলেন।

যতদূর মনে পড়ছে, খেতাবতর উপনিষদেই^১ ‘ভক্তি’ শব্দের প্রথম উল্লেখ ঘটেছে, দেবতাকে যেমন ভক্তি করবে, গুরুকেও তেমনি করবে— এইরকম একটা নির্দেশ সেখানে ছিলো। শব্দটির সংজ্ঞা এখানে না থাকুক সংকেত দূরবিস্তারী। দেবতা বা গুরু, কেউই ঠিক লৌকিক সীমার মধ্যে আবদ্ধ বা অস্বভূত নন, তাঁরা ব্যতিক্রম, তাঁরা পরাতত্ত্বের প্রাস্তম্পর্শী। দ্বিতীয় চিন্তায় মনে হবে, দেবতা তো অনেক অচেনা, অনেক অনন্তে; আর গুরুর উপস্থিতি তো ঠিক ততোটা পরপারের কুয়াশায় নয়— বরং তিনি নাতিনিকট ও অনতিদূর, অস্মিতা এবং ব্রহ্মাণ্ডের মাঝখানে দাঁড়িয়ে আছেন। আমি যদি তাঁর মন গলাতে পারি, তবে আমি আত্মসামীপ্য পাব, স্বোপলব্ধি ঘটবে আমার। সবচেয়ে আশ্চর্য, যিনি তুরীয় সিদ্ধসিদ্ধান্তে নিজেকে মেলানোর কথা ভাবতে পেরেছিলেন, সেই শঙ্করাচার্যও ভক্তির সংজ্ঞা দিতে গিয়ে কোনো লোভনীয় মোক্ষপ্রাপ্তির প্রতিশ্রুতি দিলেন না, শুধু বললেন ভক্তি হলো শুধু নিজেকে খুঁজতে খুঁজতে চলা, ‘স্বরূপাহুসন্ধান’।

^১ খেতাবতর উপনিষদ ৬।২৩

তাহলে নিজেকে খোঁজা মানেই উপাশ্রকেও খোঁজা। আর তার মানেই, নিজেকে যেমন কখনো পাবার উপায় নেই, তেমনি, ঈশ্বরকে পেয়ে যাওয়া কিম্বা পেয়ে গিয়ে ঐবীভূত হয়ে পড়ার মধ্যেও তেমন-কোনো কৃতিত্ব কিংবা গৌরব নেই। নিজেকে যদি একবার কোনো মৌহূর্তিক সৌভাগ্যে অর্জন করাও যায়, পরমুহূর্তেই আবার নিজেকে বিভক্ত ক'রে আত্মদান করার চেষ্টা। ভক্তের কাজই বিভক্ত হওয়া, পুনর্মিলিত হওয়ার বাসনা বা হতে না পারার যন্ত্রণাটা অবশ্যই সেখানে আমাকে জাগিয়ে রাখছে, জালিয়ে রাখছে—কিন্তু সেটা নিঃশর্ত প্রেরণা, মোক্ষ নিয়ে অবশ্য অনেক কবিতাই লেখা হয়েছে। এইসব কবিতার পর্যায় প্রদর্শন করতে গিয়ে কেউ-কেউ এর নাম রেখেছেন অঈশ্বর মরমিয়ানবাদ (Unitive Mysticism)। সূফী কবি অন্তারের ‘পাখিদের সংলাপ’ কবিতাটির কথাই ধরা যাক। যখন উপকূলচর একটি পাখিকে আর-সব পাখিরা প্রণয় করলে, রাজার প্রাসাদে যাবার রাস্তাটা কতো লম্বা, তখন পাখিটা বললে সাত-সাতটা উপত্যকার মধ্য দিয়ে সেখানে সকলকে যেতে হয়, কিন্তু যেহেতু কেউ-ই সেখানে গিয়ে আর ফিরে আসে না, আমরা সে-পথের বোঝাঙ্ক বা দৈর্ঘ্য সম্বন্ধে কিছুই জানতে পারি না। অন্তার অবশ্য সপ্তম উপত্যকাটিকে বললেন ‘অহংধ্বংসের উপত্যকা’—যেখানে জীবাত্মা গিয়ে বিশাল অর্গবে মাছের মতো ডুবে যায়।^২ কিন্তু ঐ সিদ্ধিতে না মিশে গিয়েও আবেকরকম মরমী মার্গ থাকতে পারে, আছে। তার নাম ‘মরমিয়া পরিণয়’ (Epithalamium Mysticism)^৩। বিবাহের প্রথম কথাটি হলো ব্যক্তিত্বের পার্থক্য এবং অতঃপর এই পার্থক্যের উপরেই একটি অময়ের সাধনা। দু-জন যদি প্রথমত বিচ্ছিন্ন না হয়, মিলবে কিসের ভিত্তিতে? দাম্পত্য সংযোগে যদি অভিমানের লেশমাত্র না থাকে, যদি ভুল বুঝবার এতোটুকু স্বেচ্ছা না থাকে, তবে সে কেমন বিবাহ? কোনো মরমী দার্শনিক একেই বলেন ‘ব্যক্তিত্বের পুনর্বিভাগ’ অথবা অন্তরের কোরকে (Gemüt) পরমের সঙ্গে সঙ্গীতের মিলন।^৪

^২ Evelyn Underhill-এর *Mysticism* (পৃ ১৫৬-৫৭)।

^৩ Askesis ও Agape এই দুই বকম পছা অনুকূপ আরেকটি ভাগ। উষ্টব্য : Denis de Rougemont-এর *Love In the Western World* (পৃ ৬১-৬২)। অনুবাদ : Montgomery Belton

^৪ Rudolph Eucken-এর উক্তি। Evelyn Underhill-এর *Mysticism* গ্রন্থের ৬৪ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত।

নিজেকে নতুন ক'রে নেওয়ার তাগিদেই যথার্থ ভক্তিরসের কবিতার জন্ম । ঈশ্বরের সঙ্গে সমীকরণ এর পক্ষে সবচেয়ে নির্মম বিড়ম্বনা, অবাস্তব অস্তরায় । এমন-কি, এ-কথাও বলবো, ঈশ্বরও ভক্তিরসের কবিতার উপলক্ষ্য মাত্র । ঈশ্বরের নাম ক'রে আমাদের সংস্কৃত মনের অনেক অপরিণীলিত ভাবাবেগেই আমরা চালিয়ে দিই । কিন্তু এ-রকম কবিতা যদি ভক্তিরসাত্মক হয়, তবে নিছক জৈব আবেগমাত্রই ভক্তিরসাস্থিত ! একটি উদাহরণ :

পশ্চিমা হাওয়া, বইবে কখন জোরে ?

ঝিরিঝিরি জল নামাবে কখন, ভাবো ?

যীশু, তাকে যদি ফিরে পাই বাহুডোরে

তাহলে আবার শযায় ফিরে যাবো ।*

এখানে যীশুর কোনো ভূমিকা নেই । বরং, এক্ষেত্রে, বিদ্যাসুন্দরের পৃষ্ঠপোষিকা দেবীর কিছু করণীয় ছিল । এবং বিদ্যাসুন্দর, সমাজশোধনী বা সমাজবিরোধী কোনো প্রবণতার নিন্দা বা প্রশংসা করছি না—আর যাই হোক, ভক্তিরসের কাব্য নয় । রবীন্দ্রনাথ তবু কেন সমাজপ্রসঙ্গ উত্থাপন করেছিলেন, আলোচ্য বিষয়ে তার তাৎপর্য প্রচুর ব'লেই, তাঁর কথাগুলি স্মরণ করছি : 'বৈষ্ণব কবির কামকে প্রেমে পরিণত করিবার জন্তু ছন্দোবদ্ধ কল্পনার বিবিধ পরশপাথর প্রয়োগ করিয়াছেন । তাঁহাদের রচনার মধ্যে যে ইন্দ্রিয়বিকার কোথাও স্থান পায় নাই তাহা বলিতে পারি না । কিন্তু বৃহৎ শ্রোতস্বিনী নদীতে যেমন অসংখ্য দূষিত ও মৃত পদার্থ প্রতিদিন আপনাকে আপনি সংশোধন করে তেমনি সৌন্দর্য এবং ভাবের বেগে সেই সমস্ত বিকার সহজেই শোধিত হইয়া চলিয়াছে । বরঞ্চ বিদ্যাসুন্দরের কবি সমাজের বিরুদ্ধে যথার্থ অপরাধী । সমাজের প্রাসাদের নীচে তিনি হাসিয়া হাসিয়া সুরঙ্গ খনন করিয়াছেন । সে-সুরঙ্গমধ্যে পূত স্ফীলোক এবং উন্মুক্ত বায়ুর প্রবেশপথ নাই ।'† অন্তর্য-কথিত 'রাজার প্রাসাদ এবং রবীন্দ্রোক্ত 'সমাজের প্রাসাদ' এ-দুয়ের মাঝখানে আরো একটি প্রাসাদ আছে, সে হলো ব্যক্তিবৃত্ত—যা ভক্তিরসের অন্তিম্পট । ভক্তিরসের কবিতার নায়ক কবি নিজে । প্রবৃত্তি থেকে স্বভাবে, স্বভাব থেকে স্বরূপে তাঁর নিঃসীম যাত্রা ।

* Chambers ও Sidgwick সম্পাদিত *Early English Lyrics* থেকে উদ্ধৃত ও অনূদিত ।

† 'প্রাসাদসাহিত্য', লোকসাহিত্য, রবীন্দ্ররচনাবলী ৬, পৃ ৬৪৭

নব্য-বৈষ্ণব ধর্মে এই চিন্তাটিই ‘অচিন্ত্যভেদাভেদতত্ত্ব’র নাম নিয়ে আশ্চর্য ধরা দিয়েছে। ঈশ্বরের সঙ্গে সাধকের ভেদও বটে, আবার এর মধ্যে সব মিলিয়ে যে-বাঞ্ছনা, সেটি অচিন্ত্য অর্থাৎ চিররহস্যাবৃত। এর সবচেয়ে বড়ো কবি-প্রতিভু গোবিন্দদাস। তিনি বর্ষা রাত্রে অভিসারিকাকে ঘরের বাইরে আনেন, তাঁকে অমীমাংসিত অথচ মহান মৃত্যুর দিকেই ঠেলে দেন :

সুন্দরি, কৈছে করবি অভিসার।

হরি রহ মানসস্বরধুনী পার ॥

যদি স্বরধুনীর ওপারে থাকতেন, তাঁর কাছে কোনোক্রমে যাওয়া যেত। কিন্তু মানসস্বরধুনীর পরপ্রান্তে যিনি অব্যয়, নিশ্চল— তাঁর কাছে কী ক’রে যাওয়া যাবে? মাঝে-মাঝে হৃদয়ের মধ্যে তাঁকে বশীভূত করা যায়, কিন্তু তখন তাঁর হয়ে আবার জেগে-থাকার পালা শুরু :

মম হৃদয়বৃন্দাবনে

কাহ্ন ঘুমাওল

প্রেম প্রহরী রহ জাগি।

এবং এখানেই গোবিন্দদাস প্রমাণ করলেন, কৃষ্ণপ্রাপ্তি এমন-একটা কিছু সাধ্য-বস্ত্র নয়, প্রেমের প্রহরী অর্থাৎ কবির ঐ তৃপ্তিহীন জাগৃতিটুকুই মহার্ঘ সম্বল, সেই বেদনাই ভূমা, নাগ্নে স্থখমস্তি। বাইবেলের Job, গীতার অর্জুন এই বেদনার ভূমানন্দ জেনেছিলেন।

গোবিন্দদাসকে নিয়ে গল্প আছে, তাঁর কঠিন অস্থখ যখন আরোগ্য হলো তখনই তিনি বৈষ্ণব ধর্ম গ্রহণ করলেন, কবিতা লিখতে শুরু ক’রে দিলেন। লীলাঙ্গক, তুলসীদাস থেকে আরম্ভ ক’রে হোল্ডারলিন বা পাণ্ডেরনাক পর্যন্ত শতক যুগের ভক্তিরসের শিল্পীদের নিয়েই কোনো আঘাত বা অস্থখের, কোনো প্রাকৃত বা উদ্ভাসক এ-রকম কোনো-কোনো ঘটনা এবং কিংবদন্তী প্রচলিত আছে। তা থেকে এই কথাটা নিশ্চয় হয়, ভক্তিরসের মূলে কোনো স্বতঃস্ফূর্ত স্রষ্টালিখন নেই, ‘আত্মেন্দ্রিয় প্রীতি-ইচ্ছা’ না থাকলে ‘কৃষ্ণেন্দ্রিয় প্রীতি-ইচ্ছা’ নেই, রতি না থাকলে আরতি নেই। সাধক-কবি রূপ গোস্বামী এই কথাটি প্রাণিধান করেছিলেন। তাই তাঁর সম্পাদিত ‘পদ্মাবলী’র মতো ভক্তি-কবিতার সংকলনে স্ববন্ধু, ভবভূতি, অমর, রুদ্রট বা ক্ষেমেন্দ্রের মতো উচ্চারিতরূপে রত্নসমোচ্ছল কবির কবিতাও স্থান পেয়েছে। রূপ গোস্বামী সেই সব কবিতার নরনারীর নাম পালটিয়ে পদ্মাবলীর নায়ক-নায়িকার নাম বসিয়েছেন, এ-ছাড়া আর-কোনো অদল-বদল করেননি। যেখানে ছিল ‘রামা’, সেখানে বসলো

‘রাধা’ (শ্লোক সংখ্যা, ১২০), যেখানে ‘স্বন্দর’, সেইখানে এল ‘মাধব’ (শ্লোক সংখ্যা ২১২), যেখানে ছিল ‘কান্ত’, সেখানে এল ‘কৃষ্ণ’ (শ্লোক সংখ্যা, ৩৭২)।^১ এই নামান্তরেই কি কবিতাগুলি ভক্তিরসাম্পন্ন হয়ে উঠল? তা নয়। আসলে সংকলিত এবং ঈষৎ পরিবর্তিত এই কবিতাগুলির মধ্যে মূলত একটি তীব্র দাহ ছিল, যাকে একটু মোচড় দিয়েই দীপ্ত ছাতিতে পরিণত করা হয়েছে। আসলে, অধিকাংশ ক্ষেত্রেই, যাকে একদিক দিয়ে দেখলে মনে হয়, লৌকিক কবিতা, অতীত দিয়ে দেখলেই তাকে ভক্তিরসের কবিতা বলে চিনে এ-কালের একজন অগ্রণী কীর্তনজ্ঞ শিল্পী^২ বর্তমান লেখককে স্বয়ং ভক্তিরসের রসরাজ রবীন্দ্রনাথের কৃত একটি রসভাস দেখিয়েছিলেন। বিজ্ঞাপতির ‘কান্ত পান্থন কাম দারুণ’ এই পংক্তিটির মধ্যে ‘কাম’ শব্দটি রবীন্দ্রনাথের সংস্কারকে পীড়িত করেছিল; তাই তিনি ঐ শব্দের স্থলে ‘বিরহ’ শব্দটিকে আরোপ করেছিলেন। বলা বাহুল্য, রবীন্দ্রনাথ সংস্কারবশত লক্ষ্য করেননি, ‘বিরহ’ শব্দটি ওখানে একেবারে নিস্তেজ, এমন-কি ‘রক্তাশ্ল’ হয়ে পড়ত। বিজ্ঞাপতি তা করেননি। ভক্তিরসের শ্রেষ্ঠ কবিতায় শ্রীল-অশ্রীল, শুদ্ধ-জৈব, যৌন-চিন্ময়—সবই একটি অভিন্ন ধাতুদ্রাবী চিৎপাত্রে গিয়ে মিলে-মিশে একাকার হয়ে যায়। তাই :

এই ব্রজের রমণী কামার্ক-তপ্ত কুমুদিনী

নিজকরামৃত দিয়া দান।

প্রফুল্লিত করে যেই, কাঁহা মোর চন্দ্র সেই

দেখাও সখি রাখ মোর প্রাণ ॥^৩

এই অংশ যেমন ভক্তিরসোজ্জ্বল, নিম্নোদ্ধৃত দুটি অংশও তেমনি :

১. কোথায় লুকালে তুমি,

আমাকে কাঁদাবে ব’লে

পালালে হরিণ যেন,

পাগল অট্টরোলে।

তোমাকেই ডাকি তুমি চলে গেছো আজ দূর জঙ্গলে ॥

১ হুশীলকুমার দে পদ্মাবলী বিষয়ে আলোচনা করতে গিয়ে এই নামান্তরের সমস্তায় আলো কেলোছেন।

২ হরিদাস কর।

৩ ললিতমাধব থেকে কৃষ্ণদাস কবিরাজকৃত ভাবানুবাদ (অন্ত্যলীলা-২৯)

২.

কুমারী চলেছে পথে-পথে
গর্ভে গোপন শব্দ তার,
এসেছে তোমারি মনোরথে
নেবে না কি তাকে ঘরে তোমার ?^{১০}

আবার হেরিকের

রেশমী শাড়িতে যখন আমার জুলিয়া চলে,
মনে হয় যেন মধুর মধুর প্রবাহ গলে
তার বসনের তরলিমা তার বসনতলে ।^{১১}

এই ছবিটির বিশ্লেষণকালে যে-সাহসে পণ্ডিত আবারুদ্দিন বলেন যে ‘হেরিকের
জুলিয়া সবার জুলিয়া হয়ে গেছে’^{১২} তেমনি চণ্ডীদাসের

চলে নীল শাড়ি নিঙাড়ি নিঙাড়ি পরাণ সহিতে মোর

অথবা

ঢল ঢল কাঁচা অঙ্গের লাবণি অবনী বহিয়া যায়

ইত্যাদি পঙ্ক্তিভেদে সেই ঈঙ্গিত ব্যাপ্তিবেগ আমরা খুঁজে পেতে পারি। আত্ম-
বিশ্লেষণ ভক্তিকবিতার একটি অঙ্গ। বিজ্ঞাপতি থেকে মানসী-যুগের রবীন্দ্রনাথ,
জন ডান্ থেকে আন্দ্রে-জীদেব দিনপঞ্জীতে যে-অহুতাপের পুষ্পায়ন ঘটেছে, তা
সাহিত্যের চিরন্তন সম্পদ। এই অহুতাপের শেষ শাস্ত রসে। শাস্ত রসে ভক্তির
প্রক্রিয়া না থাক, পরিণাম আছে। অভিজ্ঞতার মধ্যে অহুতাপ, খেয়ার পর
গীতাঞ্জলি, রাজির পর উষা, সন্তাপের পর শাস্ত মুখচ্ছবি। পর পর তিনটি অনিমা-
সিদ্ধ কবিতা মনে আনা যাক :

১. সংঝা-গহিঅ-জলঞ্জলি-পড়িমা-সংকস্ত-গোরি মুহ-কমলং ।

অলিঅং চিঅ ফুরিওট্টং বিঅলিঅ-মস্তং হরং গমহ ॥

নমো হে নমো ! গৌরীমুখকমল দেখে জলের অঞ্জলিতে

মস্ত ভুলে গেছেন শিব, ওষ্ঠ কাঁপে, আসন্ন নিশীথে ॥^{১৩}

১০ St. John of the Cross-এর ‘দিব্য শব্দ’ কবিতাটির অনুবাদ ।

১১ Herrick-এর ‘when as in silk’ থেকে ।

১২ Lascelles Abercrombie—‘The Idea of Great Poetry’

১৩ সাতবাহন নরপতি হালের ‘গাহাসত্তসঈ’ প্রাকৃত কবিতা সংকলনের শততম কবিতাটির
অনুবাদ ।

২. বৎস স্বাবরকন্দরেষু বিচরন্ দ্ব্যপ্রচায়ে গবাং
 হিংস্রান্ বীক্য পুরঃ পুরাণপুরুষং নারায়ণং ধান্তসি ।
 ইতুক্তস্ত যশোদয়া মুররিপোর ব্যাঙ্কগন্তি ক্ষুর
 ষিষোষ্ঠ্যয় গাঢ়পীড়নবশাদব্যক্ত ভাবং স্মিতং ॥
 ‘বাছা, যখন বনপাহাড়ে গুহায় যাবে হিংস্র পশু দেখে
 তুমি পেয়োনা, ভাগ্যপুরুষ নারায়ণের নাম গোপনে নিরো’
 যশোদার এই কথা শুনে কৃষ্ণের অধরে গোপনীয়
 স্মিত হাসির ছটায় যেন সারা জগৎ রহে নিকষেগে ।’^{১৪}

৩. রত্নচ্ছায়াচ্ছুরিত জলধৌ মন্দিরে দ্বারকায়া
 কক্ষিণ্যাপি প্রবলপুলকোন্মোদমালিক্ৰিতস্ত ।
 বিশ্বং পায়াম্বস্বণ যমুনাতীরবাণীরকুঞ্জে
 রাধাকেলী ভরপরিমল-ধ্যানমূৰ্ছা মুরারেঃ ॥
 রত্নচ্ছায়াখচিতসাগরে দ্বারকার মন্দিরে
 নিবিড় পুলক লাগে কৃষ্ণের, আল্পেষে কক্ষিণী,
 তবু শ্রীরাধার স্বাস বেতসকুঞ্জে যমুনাতীরে
 ভেবে মুচ্ছিত মুরারি ; বিশ্ব রক্ষা করুন তিনি ।’^{১৫}

এইসব কবিতা সমূহে চন্দ্রোদয়ের মতো । বিবেকের পীড়নে যে-সংকটের শুরু,
 বিশ্বয়ের স্বপ্নায় তার তর্পণ ।

তাই ভক্তি-কবিতার ভাষায় সচেতন আত্মগুঞ্জরণ । গীতার ভাষায় বলতে
 পারা যায় আত্মশ্রুতি । যিনি উপনিষদের ভাষায় ‘অবাঙ্মনসোগোচর’, চর্যাপদের
 ভাষায় ‘বাক্পথাভীত’, না-বলা বাণীর ঘন যামিনীর মাঝে বিরাজিত সেই
 ভাবনাটিকে নিয়ে কবীর বলেছিলেন :

বোল অবোল মধ্য হৈ সোই

কবীর আরো বলেছিলেন :

মসি কাগদ তো ছুয়ো নহিঁ কলম গহী নহিঁ হাথ ।
 চারিহু দুগন মহাস্ব জেহি করিকে জনায়ো নাথ ॥ ৫৪
 কাগজ কালি কলম ছাড়া নিপুণ ভগবান ।
 সৃষ্টিপথে করেন সদা নিজের গুণগান ॥

১৪ শ্লোকটি অভিনন্দের, পদ্মাবলীতে সংকলিত (শ্লোক সংখ্যা ১৫০) ।

১৫ উষাপতি ধরের কবিতা ; পদ্মাবলী থেকে উদ্ধৃত ও অনুদিত ।

ঈশ্বর স্বভাবকবি হতে পারেন। কিন্তু মানুষ দৈবাৎ এক অখণ্ডমণ্ডলাকার অহুভূতি লাভ করলেও তাকে প্রকাশ করার সময় ‘কালি কলম মন, লেখে তিনজন’। তিনজন না হোক, অস্তুত দু-জন। চৈতন্য একটি রশ্মি এসে লাগল, এ হলো মনের একটি স্তর। সেই আলোক রেখাটিকে অক্ষুণ্ণ পৌঁছে দিতে হবে — এটি হচ্ছে দ্বিতীয় স্তর। নিগুণ মরমী হিন্দি কবিদের ‘সাক্ষী’ ও ‘শব’, সূফীদের ‘হুদয়’ আর ‘হিকমৎ’^{১৩} বা ‘ফনা’ ও ‘সমা’^{১৪} হলো এই দুটি স্তরেরই নানা প্রতিশব্দ। ‘সমা’ শব্দের অর্থ শ্রবণ। সুন্দর ধ্বনি শুনলে ঈশ্বরের দিকে যাওয়া যাবে, এই হলো তাৎপর্য। চণ্ডীদাসের নায়িকা নিজেকে দেখতে, দেখাতে ভালবাসেন না, শুনতে শোনাতে ভালবাসেন। সমস্ত জগৎকে তিনি শ্রবণে পরিণত করেন। নামের নেশা থেকেই নামসংকীৰ্তন, নির্জন থেকেই জনাকীর্ণ হয়ে ওঠা। তাই ভক্তিরসের কবিতা সাংকেতিক হলেও সার্বজনিক। কিংবা, কথটা ঘুরিয়ে বলি, আধুনিক সাংকেতিক কবিতা অনেক ক্ষেত্রেই ভক্তিরসেরই কবিতা, তবে সংবৃতকে সঞ্চারিত করা নয়, সঞ্চারিতকে সংবৃত করাই তার লক্ষ্য। রিলকের ‘দেবদূত’ বা র‍্যাবোর ‘বৈতালিকবৃন্দ’ স্বীকরণে যতোটা উদ্গ্রীব, সাধারণীকরণে ততোটা ইচ্ছুক আদৌ নয়।

কয়েকটি ভক্তিরসের কবিতার অংশ মনে পড়ছে :

১. আমরা দিই তোমার হাতে

নূতন ক’রে নূতন প্রাতে।

... ..

বিচ্ছেদেরি ছন্দে লয়ে

মিলন ওঠে নবীন হয়ে।

আলো অন্ধকারের তীরে

হারিয়ে পাই ফিরে ফিরে,

দেখা আমার তোমার সাথে

নূতন ক’রে নূতন প্রাতে। (গীতিমালা ৭৭)

২. প্রশান্ত না কৃষ্ণ বেরিং ভারত মেক্সাগর তাকে বলে,

সেইখানেতে ভোরের হাওয়ায় শাদা ঘোড়ার ভিড়ে

১৩ C. D. Barthwal—The Nirguna School of Hindi Poetry.

১৪ John Murphy—The Origins and History of Religions.

একটি ঘোড়া সূর্য হয়ে জলে

নীল আকাশের এপার থেকে ওপার যাবার পথে ;

সুদর্শনা, সেই নীলিমা তোমার আকাশ ছিল ।

(পৃথিবী, জীবন, সময় । জীবনানন্দ)

৩. হয়তো ঈশ্বর নেই , শৈব সৃষ্টি আজন্ম অনাথ ;

কালের অব্যক্ত বৃদ্ধি শৃঙ্খলাব অভিব্যক্ত হ্রাসে ;

বিশ্রামস্ত ত্রিভুবন বিবিক্তির বোমারু বিলাসে ,

জঙ্গলের সহবাসে বৈকল্যের দুঃস্থ সন্নিপাত ।

...

...

...

অচিরে বিপ্রলাপে ডুবে মরে স্বগত সস্তাপ :

আমার শাস্তিতে, মানি, ক্ষান্ত তাব অবরোহী পাপ ॥

(বিপ্রলাপ, 'সংবত' । সুধীন্দ্রনাথ)

৪ নীরঞ্জ এই বন্যঘাত,

হাক্কা তবু হাওয়ায় পাত ।

কানে কানেই ঝরে বাঁশি

সেখানে কেউ নেই ।

মধুকোবকে মুকুলরাশি

কমলদল নেই ॥

(দিঘি, 'পালা-বদল' । অমিয় চক্রবর্তী)

যুদ্ধ, যুগমুহূর্ত ও আমরা

চার লাইনের একটি কবিতায় ব্রেশ্ট লিখেছিলেন :

সাধারণ লোকে ঠিকই বুঝতে পারে

যুদ্ধ কখন আসছে।

নেতারা যখন বেগে যুদ্ধের শাপ-শাপাস্ত করে

যুদ্ধ তার ঢের আগে বেধে গেছে, সৈন্যসাঁজোয়ায়, নৌবহরে।

কবিতাটির নিহিতার্থ যদি ঠিক বুঝতে পেরে থাকি, সাধারণ মানুষের একটি স্বাভাবিক বোধ রয়েছে, কেননা জীবনের প্রতিটি মুহূর্তকে সে তার স্বৈদরস্বের প্রত্যক্ষতা দিয়ে ছুঁয়ে আছে। জীবনযুদ্ধ অথবা যুদ্ধ বিষয়ে নিকটতম প্রতিক্রিয়া তার হৃদয়েই ঘটে। সাধারণ মানুষ এই কারণে সবচেয়ে শ্রদ্ধেয় যে তার কাছে যথাযথ অহুভূতিগুলি পাওয়া যাবে—যে-স্বাভাবিক ঋণাতলায় বারংবার ঘট ভ'রে নিতে আসতে হবে কবি, কথাসিল্পী, পটুয়া, অভিনেতা-অভিনেত্রী, অধ্যাপক, সমাজবিজ্ঞানী, রাজনৈতিক নেতা এবং আর সবাইকেই। যদি ঐ আবহমান উৎস থেকে জল ভ'রে নেওয়ার কাজে কখনো অবসাদ আসে তবে সেটা গভীর দুর্ভাবনার বিষয়। তখন প্রশ্ন জাগে, জল কি ফুরিয়ে এল, নাকি ঘটের ভিতরেই ঘুণ ধরেছে? কিন্তু জল কি কখনই ফুরিয়ে আসে?

সাধারণ মানুষ বলতে গৃহস্থ মানুষকেই বুঝি। শিল্পীর নিবিড়তম যোগ তারি জীবনযাপনের বিস্তারের সঙ্গে। শিল্পী বা অসাধারণ মানুষ সেই বিস্তারের পৌত্তলিক উপাসক হয়েও একটি প্রাতিভাসিক বিচ্ছিন্নতা বরণ ক'রে নেন, 'পথিক যেমন চ'লে যায় গৃহস্থের স্তম্ভদুঃখের পাশ দিয়ে, অথচ দূর দিয়ে।' তথা-কথিত পলাতক শিল্পব্রতীরও উপায় নেই সেই মহতী ধারাকে একেবারে এড়িয়ে যাবার, কেননা সেই তো অনন্তকালের মন্দাকিনী যাকে ঘিরে সমস্ত সময় শিশুর হাসির ছাঁদ, নারীর মুখের ভৌল, পিছন-ফেরা, দরোজার কাছে বাতি ধ'রে নিজস্ব পুরুষকে ঘরে-আনা, পুরুষের মেলা, হাঁটুতে মুখ গুঁজে ক্লাস্তি, ভয়াবহ বঞ্চনা, পবিত্র ঈর্ষা, কৈশোরের প্রথম আবির্ভাব, সৈজুতি ব্রতের আল্পনা এবং অজস্র অল্পভাব রণিত হচ্ছে। যদি ঐ অল্পভাবপূঞ্জ তিনি পরিহার করেন, তার চেয়ে গর্হণীয় কোনো মৃত্যুই মানুষের থাকতে পারে না। আর যদি দ্বিতীয় হাতে

ঘুরে আসা উপকরণ দিয়েই তিনি কাজ চালিয়ে নিতে যান. তবে নিরাপত্তা তাঁর আত্মাকে হত্যা করবে। জীবন ও শিল্পকর্মের মাঝখানে শিল্পীর পক্ষে কোনো মধ্যস্থ গোয়স্তা অথবা দালাল নিয়োগ করা সম্ভব নয়।

প্রত্যেকটি অহুভূতি গৃহী মাহুষের কাছ থেকে অর্জন ক'রে নিতে হবে। প্রত্যেকটি অহুভূতির হাজার লক্ষ যুগ বয়স হয়েছে, এবং প্রত্যেক গৃহী মাহুষের সংসারের তোরণে তোরণে শিল্পী সে-সব অহুভূতির জাগর ধারারক্ষী। কেননা, গৃহস্থেরা যেমন নিজ নিজ অভিজ্ঞতার পাণ্ডে সেগুলিকে বহন করেছেন তেমনি অজ্ঞতার অবহেলায় অতি-ব্যবহারে অথবা অপপ্রয়োগে সে-সব নষ্ট ক'রে ফেলতেও তিনি সক্ষম, এই ঘটনা নিয়ত দেখা গেছে। গৃহীর সঙ্গে গৃহীর বিবাদ শরিকী স্বয়ং নিয়ে, কিন্তু এমন কোনো-কোনো বিষয় আছে যা একজনকে না দিয়ে অপরজনকে দিতে হয়, অথবা কাউকে না দিয়ে আলাদা ক'রে রেখে দেওয়া হয়। ঐ আলাদা ক'রে রেখে দেওয়া হয়েছে একটি tab বা চিহ্ন এঁকে, তাই তার নাম taboo, জানি না কোন্ কৌমকোবিদ এই taboo বা মাকলিক নিবেদাজ্ঞা প্রথম আরোপ করেছিলেন। তাঁর সম্ভ্রান্ত উদ্দেশ্য পুরুষ-পাণ্ডার হাতে অসহুপায়ে ব্যবহৃত হয়েছে, কিন্তু তিনি পূজনীয়। শস্ত্রক্ষেত্রের উপরেও ঐ পবিত্র ও প্রতীকী নিবেদ আরোপ করতেন তিনি এবং ফসলের ঋতুতে তা প্রত্যাহার ক'রে নিতেন, কেননা, তা না হলে যে যখন খুশি নিজের অগ্ৰাযা ইচ্ছা অহুযায়ী শস্ত্রক্ষেত্রে ব্যবহার করবে। অহুভূতির বিষয়গুলি এইভাবে বাঁচিয়ে রাখতে হবে, দিনের পর দিন, যুগের পর যুগ। শিল্পীর কাজ কখনো নিষেধ রচনা কখনো নিষেধ তুলে নেওয়া। প্রবৃত্তি ও প্রেম, বিরংসা ও আনন্দদান, কপটাচরণ ও সৌজন্ত, হিংসা ও প্রতিযোগিতা, আত্মনিগ্রহ ও অতীন্দ্রিয়তা প্রভৃতি প্রায় বিপরীতার্কক—প্রায়-বিপরীত বলছি, কেননা, সভ্য মাহুষের মনে এদের আহুপাতিক মিশ্রফল কখনো কখনো ঘটা স্বাভাবিক—অভিপ্রায়ের ঐতত্ত্ব নিগুণভাবে রক্ষা করা তাঁর প্রধানতম কর্তব্য।

এ-জন্ত কখনো বা তাঁকে ছদ্মবেশ পরতে হয়, অজ্ঞাতবাস নিতে হয়। কিন্তু সেই অজ্ঞাত অবস্থান কোনো অভিসন্ধি, পালিয়ে বাঁচা অথবা অনচ্ছ আবরণের দ্বারা চোলাই-করা হলে তার ফল মারাত্মক হতে পারে। ১৯০৫-এর বিপ্লবের প্রাকমুহূর্তে এক রুশ শিল্পী-সংস্থা দ্বিতীয় নিকোলাসের নিপীড়ন থেকে আত্মরক্ষার জন্ত মিস্ট্রিক প্রবণতায় আশ্রয় নিয়েছিলেন, আন্দোলনের নাম দিয়েছিলেন 'নীল গোলাপ'। বিষয়বস্তু নির্বাচনে সমকালীনতা বর্জিত হলো, অতিপ্রাকৃত ও

প্রকৃতির সমাবেশ ঘটল। এই ছদ্মবেশ এই দিক থেকে মন্দের ভালো যে, টিকে থাকাই যেখানে সমস্তা সেক্ষেত্রে চালাকি ক'রে— যেন কিছুই হয়নি, এই ভঙ্গিতে— বঁচে থাকা এর দ্বারা সম্ভব ; কিন্তু এই চাতুর্য, পক্ষান্তরে, আশ্রয়। স্নন্দরের তপস্তার কোনো শর্ত নেই। এবং দ্বিতীয় স্নন্দরকেও স্নন্দর বলা চলে না। তাছাড়া মনুষ্যত্বের অবমাননা থেকে স্নন্দর যদি জন্ম নেয়ও, সেই স্নন্দর বিকলাঙ্গ।

অনৃত শিল্পের চেয়ে আপাত-শিল্পহীনতা ভালো। সমগ্র গ্রাহকবৃহৎ যেখানে ভুল বুঝতে ব্যর্থ এবং ‘স্বসাম্প্রদায়িকতা’ (*partinost*) ও ‘ব্রাত্য অবিবেক’ এই দুই স্ববিধেজনক শিবিরের মধ্যে শেষোক্ত শিবিরে বিবেকী শিল্পীকে নিক্ষেপ করলে উত্তত, তখন শিল্পীর কোনো জবানবন্দীর প্রয়োজন আছে ব'লে মনে করি না ; বরং যারা ভুল বুঝছে এবং অপরাধীর মার্কা এঁকে দিচ্ছে তাদের প্রতি শোভন অবজ্ঞাই সবচেয়ে বড়ো প্রতিবাদ। রুশ সাহিত্যে এই প্রবণতার প্রথম ও সর্বান্ত্য স্তম্ভ যথাক্রমে র্যাডিশেভ ও পাস্তেরনাক। ফরাসি সাহিত্যে এঁর অপর উদাহরণ,— বলা বাহুল্য এখানে স্বনির্বাচনের প্রভূত অবকাশ রয়ে গিয়েছিল— আন্দ্রে জিঁদ। জিঁদের বিশ্ববিদিত *la disponibilit  * বা অশরণপন্থা এই অসহায় যুগে ব্যক্তি মানুষের আত্মপ্রতিষ্ঠার দৌর দৃষ্টান্ত হয়ে আছে।

কিন্তু যুদ্ধ মানুষমাত্রের এমন এক অভিজ্ঞতা যা আমাদের প্রস্তুত হওয়ার সময় দেয় না। যুদ্ধের মধ্য দিয়ে গিয়ে আমরা হয়তো প্রস্তুত হই, সহিষ্ণু ইম্পাত হয়ে উঠি। আমাদের চতুষ্পার্শ্বের স্নন্দরের ললিত পুষ্পল ধারণাগুলি আরো অনেক শিকডম্পর্শী, অপর্ণ ও সত্যতর হয়ে ওঠে। উদাহরণ, উনগারেস্তির কবিতা হেমিংওয়ের উপজ্ঞাস। হু-জনেই যুদ্ধজীবনের উপাদান শিল্পকাজে ভ'রে নিষেছেন এবং মৃত্যু ও জীবনকে মিলিয়ে নতুনতর একটি আয়তনে উপনীত হয়েছেন। উনগারেস্তির যতিচিহ্নহীন একটি কবিতায় এই অনর্পিত, সপ্রতিভ সাংসদিকতা তীব্র নিখাদে ঝংকার দিয়েছে :

বরং ধ্বংস হয়ে যাও যথা সিঙ্কুসারস

মরীচিকা সঙ্কানে

কিংবা যেমন ভারুই পাখিটি

সাগর পেরিয়ে

পড়ে গিয়ে শুরু ঝোপের সারিতে

কারণ চায় না সে তো

আবার উড়তে আর

তবু না কভু না কান্নায় বেঁচে থাক।

সোনালি অঙ্ক গাইয়ে পাখির মতো

আবার পুরুষকার, কীভাবে সর্বস্ব খুঁয়ে ঈশ্বর অথবা প্রেমের অনতিরিক্ত বোধে ফিরে এসেও সর্বগ্রাসী মৃত্যুর সামনে আশ্চর্য নিরতিযোগ্য হয়ে দাঁড়ায়, ‘ফেয়ারওয়েল টু আর্মস’ উপস্থানের উপসংহারে তার ভীষণ স্থল্লর আলেখ্য আছে। ‘এ যেন অকম্পিত মূর্তিটির কাছে বিদায় নেওয়ার মতো’—হেমিংওয়ের আঁকা এই শব্দচিত্র প্রমাণ করছে অসাড় পৃথিবীতে চৈতন্ত শুধু আছে মাহুঘেরই, এবং সেইজন্তু সমূহ পরাভবের মধ্যেও তার জিৎ।

কিন্তু প্রথম মহাযুদ্ধের পরবর্তী পৃথিবীর দিকে তাকিয়ে ভালেরি সন্দেহ করেছিলেন চৈতন্তকেও বজায় রাখা যাবে কিনা। কেননা তারপর ‘আমরা জানি না, আর কী নতুনের জন্ম হতে পারে, তাই ভবিষ্যৎকে আমাদের ভয়। এমন-কিছু চিরদিনের মতোই নষ্ট হয়ে গেছে যা কোনো যুদ্ধের পরিবর্তনসাধ্য অংশের মতো নয়। সবচেয়ে অনপনয়রূপে ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছে মাহুঘের মন। নির্দয় আঘাতে সেই মন জর্জরিত হয়েছে। তার নালিশ বুদ্ধিজীবীদের কণ্ঠে শোনা যাচ্ছে।’ নিজের উপরে সে শোচনীয় দণ্ডাজ্ঞা উচ্চারণ করছে, নিজেকেই শোচনীয়ভাবে সন্দেহ করতে শিখেছে সে।’

দেকার্তে যে সন্দেহ করতে শিখিয়েছিলেন তা বৃহত্তর বিশ্বাসের প্রতি, প্রতিটি অস্থূতি ও মননের মুহূর্তের প্রতি উন্মুখ। কিন্তু ভালেরিকথিত এই সন্দেহ চূড়ান্ত নাস্তিক্যের নৈরাজ্যে অর্থাৎ মনোহীনতায় বিপন্ন। এই মনোহীনতার অভিসম্পাত থেকে নিখিল মাহুঘকে বাঁচানো আজ কোনো শিল্পীরই সাধ্য নয়, কেননা অধুনাতন সমাজব্যবস্থায় শিল্পীর স্থান বড়ো জোর একটি অলংকারের মতো। কিন্তু দায়িত্ববোধ চৈতন্তেরই নামাস্তর, সেই বোধ পরিবেশের কাছে হোক না যতোই অবাস্তব। শিল্পীমাত্রকেই সেই দায়িত্বের বেদনায় বিদ্ধ হতে হবে।

কিন্তু প্রকরণ নামক একটি অনিবার্য অন্তরাল রয়েছে। সভ্যতার স্তব-পরম্পরা ও শিল্প-সংস্কৃতির অতীত পর্যায়গুলি পেরিয়ে মাহুঘ আজ যেখানে এসেছে সেই উপস্থিত মুহূর্তের একটি ভাষা বা ভঙ্গি আছে। অপসৃত যুগের কোনো মহাকাবির ভাষা পুনরুদ্ভূত করলে আজকের কবি মহান্ আখ্যা পাবেন না, যেমন সাম্প্রতিক চিত্রকার মুঘল রাজপুত কাঠামো কিংবা অনতি-অতিক্রান্ত পশ্চিমী ‘ভবিষ্যৎমার্গে’র চলচ্চিত্র নিপুণতম উপায়ে অঙ্কন করলেও শিল্পীর

অভিধা কখনোই অর্জন করবেন না। আজকের মাহুঘের কাছে আজকের ভাষার কথা বলতে হবে। বহিঃশত্রু ঘরের দরজা ভেঙে ফেললে চারণ কবি মুকুন্দদাসের প্রেতাচার প্রতি আকস্মিক প্রজ্ঞাগুলি জ্ঞাপন করে গীতিকবিতা রচনার প্রয়াস পেলে বিদেশীকে যেমন তাড়ানো যায় না, স্বদেশের প্রাচীন সাহিত্যঐতিহ্য সম্পর্কেও কোনো যুক্তিনির্ভর ভালোবাসা প্রকাশ করা হয় না। বস্তুত, মালারের কবিতা ও রবীন্দ্র-সংগীতের প্রেম-পূজা-প্রকৃতি ও স্বদেশের চতুষ্কোণী সৃষ্টির প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ প্রবর্তনার পর মাহুঘের ভাষা বহির্বিষয়ের দ্বারা অধিকৃত হতে পারে না। এই মুহূর্তে স্বদেশ-বিষয়ক কবিতায় রঙ্গলালের রাংতায মোডা ককপত্র নিক্ষেপ করলে কোনো অতীষ্টই সিদ্ধ হবে বলে মনে করি না। স্তবরাং, দৃষ্টান্ত ‘স্বদেশী’ পদ্মপ্রবন্ধ অপেক্ষা মূলত দেশাত্মবোধক কবিতা এখন আরো শক্তিশালী হতে পারে। শেষোক্ত রচনার নজির খিজেরলাল-নজরুল-অতুলপ্রসাদের মতো আউল-বাউল-ভাটিয়ালির গানেও মিলবে, কেননা বঙ্গসংস্কৃতির মিশ্র নকশাটির মধ্য দিয়ে পরোক্ষে সে-সব ক্ষেত্রে দেশের মাটির জন্ম আতি প্রকাশ পেয়েছে, যেমন প্রচ্ছন্ন অথচ সত্যরূপে প্রকাশিত হয়েছে মধুসূদনের চতুর্দশপদী কবিতাবলীতে, জীবনানন্দের রূপসী বাংলার সনেটপ্রবাহে। ইন্দ্রিয়ের পরাগে পরাগে ভ্রাণ স্পর্শ সৃষ্টি শব্দের মিলিত মন্দিরায় যে-দেশের নাম হৃদয়ে হৃদয়ে বেজে রয়েছে তাকে আজ আর অগ্রহণাবে বাইরে থেকে উদ্বিস্তৃত করা অনৈতিহাসিক। এমন কয়েকটি কবিতার নাম মনে পড়ছে যেগুলি ঐ সুনিহিত উৎসে প্রার্থিত আঘাত করেছে : পিছু-ডাকা (ছড়ার ছবি, রবীন্দ্রনাথ), প্রবাসী (অমিয় চক্রবর্তী) সচেতনতা (জীবনানন্দ দাশ), জল দাও (বিষ্ণু দে), ১৯৪৫ (স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত), অগ্রতনী পদ্ম (অজিত দত্ত), ভৌগোলিক (প্রেমেন্দ্র মিত্র), সমর্পণ (বুদ্ধদেব বসু), ছয় ঋতু সঞ্চয় করি (অরুণ মিত্র), সালেমনের মা (স্তব্র মূখোপাধ্যায়) শুকনো মুখ উন্মোচনো চুল (মঙ্গলাচরণ চট্টোপাধ্যায়), স্বপ্নকোরক (নীরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী) ভিসা অফিসের সামনে (বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায়), তোমারো আমারো (জগন্নাথ চক্রবর্তী), আমার মাকে (সিন্ধুধর সেন), সেই বোষ্টমের ছেলে (অরবিন্দ গুহ), প্রাচীন নিখিল (শঙ্খ ঘোষ),— এক আঁচড়ে আঁকা মানচিত্রের এই সব দৃষ্টান্তগুলি আমার এই বক্তব্য প্রমাণ করছে যে কার্যত আজ পরোক্ষ স্বদেশ-কবিতাই প্রত্যক্ষতম প্রয়োজন মেটাতে পারে। সামগ্রিক সংস্কৃতির উত্তরাধিকারের নাম স্বদেশ এবং তারি কবিতা প্রকৃত প্রস্তাবে দেশাত্মবোধক বলে চিহ্নিত হতে পারে।

ঈসকাইলাস একই সঙ্গে ম্যারাথনে লড়েছিলেন এবং চিন্তাজীবী মহুশ্যের পক্ষ নিয়ে সংগ্রাম করেছিলেন, তাঁর এপিটাক সেই তাঁর অমরতার শিলালেখ হয়ে রয়েছে। আমরা স্বভাবতই খণ্ডিত। আজ সেই অর্থে কোনো সবাসাটী শিল্পীর জন্মের আশা দূরপরাহত। এবং ইতিমধ্যে আমার দেশ জুড়ে যে মানসিক ক্ষতি ঘটে গিয়েছে তা অচিরে পূরণ করার সাধ্য ঈশ্বরেরও নেই। অন্তত দেশ-বাসীর মন থেকে যে-সব চিন্ময় অমুভব নষ্ট হয়েছে, হতে চলেছে, সেগুলিকে ধুয়ে মুছে পূজার থালায় সাজিয়ে তুলবার ঝুঁকি নিতে পারলেই আমরা বিবেকের কাছে অনপরাধ হতে পারব।

শ্রোতৃসায়ুজ্য

সত্য সূচিত হয় দু-জনকে নিয়ে ।

—নীৎসে

সবাই তো জানে হলুদ, কমলা আব লাল রং বলতে আনন্দ আর প্রাচুর্য বোঝায় । —ভলাক্রোয়া

সমস্ত শিল্পের মধ্যে নাটকই সবচেয়ে বেশি সায়ুজ্য (communication) খোঁজে । তুলনায় আর-সব শিল্পধারাই অনেক বেশি আত্মগত । অথচ অত্যন্ত একটি স্বগত নাটকেরও লক্ষ্য প্রধানত একটি জনঘনিষ্ঠ অডিটোরিয়াম বা শ্রোতৃসমাজ । ঐ সমাজের তাৎক্ষণিক অহুমোদন না পেলে নাট্যশিল্পীর অস্তিত্ব অর্থহীন হয়ে যায় । আর ঐ মুহূর্তমায়া পর্যাণ্তরূপে সম্পন্ন হলেও অনতিভবিষ্যতেই সায়ুজ্যের স্তরগুলি অনেকাংশে ম্লান হয়ে আসে । এই অর্থে গ্রীক নাটক রোমক সমাজে তার অথও তাৎপর্য হারিয়ে ঝাপসা হয়ে এসেছিল ।^১ আজ আমরা সাহিত্য-মনীষার সাহায্যে সেই নাটকের মহান্ কি রহস্যময় পটভূমি যতোই আয়ত্ত করতে চেষ্টা করি না কেন, সময়ের ক্ষমাহীন ব্যবধানে গোটা ব্যাপারটা বডো জোর একটা বিষয় মর্যাদা লাভ করে, তার বেশি কিছু নয় । একজন সমালোচক দিস্কাইলাসের ‘তর্পণ-সেনাদল’ (কোয়িফোরয়) নাটকের মর্মার্থ অহুধাবনের জন্তে আমাদের স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন যে সেই যুগে পশ্চিম ইয়োরোপে প্রচলিত ধর্মাচারগুলি ভালো ক’রে বুঝে নিতে হবে ।^২ কিন্তু লুপ্তপ্রচল রিচুয়ালের পর্যালোচনা কোনোক্রমেই কতোগুলি ক্ষতি পুরিয়ে দিতে পারে না । সমাধিস্থ আগামেয়নের আত্মিক শক্তি নষ্ট হয়নি, কিংবা মন্ত্র আবৃত্তি করার সঙ্কে-সঙ্কেই মৃত মানুষ বেঁচে ওঠেন, এই ধরনের সংস্কার সচেতনভাবে যতোই কর্ষণ করা যাক, ধ্রুপদী নাটক আজকের জগতে তার প্রত্যাশিত অভিঘাত কখনোই আনতে পারবে ব’লে মনে হয় না ।

তা সত্ত্বেও যুগজয়ী নাটক কালান্তরে সাড়া জাগায় । নাট্যকার যদি অমোঘ

১ শিমলায় ১৯৬৭তে অনুষ্ঠিত *Modernity and Contemporary Indian Literature* গীর্ষক সেমিনারে শঙ্কু মিত্রের বক্তব্য এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য । ঐ নামে প্রকাশিত সংকলনের ৭৫ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য ।

২ মোহিনীমোহন মুখোপাধ্যায়, দিস্কাইলাস, ১৯৯০, পৃ ৭৩ ।

একটি ইডিয়াম বা শিল্পভাষা রচনা করতে পেরে থাকেন, সেই স্বরলিপির উপর পরবর্তী পরিচালক প্রাণপ্রতিষ্ঠা করেন, যদিও সেই প্রাণ নতুন প্রাণ। সেই কাঠামোর ভিত্তিতে শক্তিশালী অভিনেতা অহুবাদকের মতো নতুন স্বর আরোপ করেন আর দর্শক সেই স্বরায়ণ থেকে নিজের কালোচিত স্বভাবস্বাভা অহুযায়ী একরকম মানে ক'রে নেন। যেখানে ভাষার কাছ থেকে কোনো সহায়তা পাওয়া যায় না সেক্ষেত্রে আমাদের অর্ধাঙ্গের স্বাভাবিকভাবেই বেশ কিছু বিপত্তি ঘটতে পারে। আমাদের প্রাচীনতম নাট্যানুনা 'কংসবধ' অভিনয়কালে—মহাভাষ্যের মতে—গ্রন্থিকেরা হৃ-দলে বিভক্ত হতেন : কৃষ্ণ আর তাঁর দলের নটেরা তাঁদের মুখ লাল রঙে রাঙিয়ে নিতেন, কংস আর তার অহুচরবর্গের মুখ থাকত কালো রঙে আবৃত। এই বর্ণ প্রলেপের ব্যবহার থেকে যখন কীথ্ গ্রীক নাটকের অহুসঙ্গে এতোদূর অহুমান ক'রে বলেন যে এ আসলে দারুণ নীতের বিরুদ্ধে গ্রীষ্ম কিংবা বসন্তের জয়ের প্রতিভাস, আমরা বিপন্ন বোধ করি। অথচ এই ধরনের দূরায়ী ব্যাখ্যা অসংগত হলেও অস্বাভাবিক নয়।^৩ যে-নাটকে প্রাকৃত মূদ্রা ভাষার চেয়ে অধিক প্রাধান্য পায় তার গুঢ় ইঙ্গিত আবিস্কার করতে গিয়ে পণ্ডিতগণ গলদঘর্ম হয়ে ওঠেন ব'লে তাঁদের অপরাধী করা চলে না।

কিন্তু পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ নাটকগুলি যে এক অর্থে দুর্ভাগ্য তার কারণ তাদের মূদ্রার হ্রগমতা নয়, ভাষার প্রাণময় জটিলতা। লোপ দে ভেগা, শেক্সপীয়র, ববীল্লনাথের নাটকের অজস্র সঙ্কেত আজ পর্যন্ত অনাবিস্কৃত রয়ে গেছে। স্পেনীয়, ইংরেজ ও বাঙালি এই তিনজন নাট্যকারের ভাষাতেই তাঁদের এক একটি নিজস্ব সংস্কৃতির বোধ শব্দশরীর নিয়ে বলয়িত হয়ে রয়েছে। যদি এই তিনটি সংস্কৃতির পুঞ্জিত উত্তরাধিকার অঙ্গীকার ক'রে নেওয়া যায় তাহলে হয়তো এঁদের নাটকগুলি আমাদের সংবেদন স্পর্শ করতে একদিন সক্ষম হবে। তার বদলে আমরা সহজাত অহুভূতি কিংবা টিপ্পনী মণ্ডিত বিশ্লেষণ করলেও এই রচয়িতাদের ভাববিশ্ব নিরূপণ করতে পারব না।

বিংশ শতাব্দীতে অবশ্যই সঙ্গকথিত এই সরলীকরণ ততোটা অনিবার্যতা নিয়ে আসে না। আজ শুধু নাট্যকারের স্বদেশসংস্কৃতি বা তাঁর দেশজ ভাষায় আধারিত মূল্যবোধ বুঝতে পারলেই তাঁর নাটকের বহুশোঙ্কার দর্শকের পক্ষে

^৩ William Ridgeway, *The Drams and Dramatic Dances of Non-European Races in special reference to the origin of Greck Tragedy*, 1915, p. 140

সম্ভব নয়। বরং এ-রকম একাধিক সার্থক আধুনিক নাটক আমাদের চোখেই সামনে রয়েছে যেগুলি সেই সব নাট্যকারের স্বাভাবিক অঞ্চলে ঈঙ্গিত সাক্ষ্য অর্জন না ক'রে অল্প ভাষাঞ্চলে প্রচণ্ড জনপ্রিয়তা পেয়েছে। অ্যালবির 'জুটোরি' লেখার এক বছরের মধ্যেই প্রথম জার্মানিতে এবং তারও মাস ছয়েক পক্ষে আমেরিকায় অভিনীত হয়। এই সূত্রে অ্যালবি মন্তব্য করেছেন 'এর পর থেকে আমার ক্রমাগত মনে হয়েছে আমি জানি না এমন সব ভাষাতেই আমার নাটক একটি মর্ম নিয়ে পৌঁছতে পেরেছে, ইংরেজি ভাষায় ততোটা নয়।'

বস্তুত আজ নিখিল সংস্কারমুক্তির শতকে এই ধরনের সাযুজ্য অবাস্তব নয়। কিন্তু সারা জগতে যোগাযোগের মাত্রা যতোই গভীর, ব্যাপক ও ব্রহ্মবিত হচ্চে, আজকের মানবচরিত্র সেই অন্তপাতেই তার নিকটপরিবেশের সঙ্গে যোগাযোগ হারাবার উপক্রম করেছে। সন্দেহ নেই, নিরাপত্তা/অভ্যন্তরীণ প্রভৃতি কিছু জৈব হেতু এবং উত্তরাধিকারসূত্রে মাহুষ তার নিকট পরিমণ্ডলের সঙ্গে যুক্ত হওয়া সত্ত্বেও সেই পরিবেশের সঙ্গে একাত্মক সাযুজ্য সে চিরদিনের মতো হারিয়েছে। তাই এই যুগের মাহুষের পক্ষে সম্পূর্ণ অচেনা একজন মাহুষের সঙ্গে প্রাণিক বিনিময় অসম্ভব নয়, কিন্তু ভীষণ কঠিন তাব চিরপরিচিত প্রিয়জনের সঙ্গে যোগাযোগ রচনা। বেকটের নাটকে আমরা এই সমস্তার সার্থকতম শিল্পায়ন দেখেছি। এই পর্যাযের নাটকে প্রায় একই ভাষার পৌনঃপুনিক আবর্তনের মধ্য দিয়ে দু-জন পরিচিত বা দৈবাৎ-ঘনিষ্ঠ মাহুষের মধ্যে খুব আন্তে একটি সংযোগসেতু গ'ড়ে উঠতে থাকে। মস্তের ধ্রুবতা না থাকলেও এখানে মস্তেরই সম্মোহ থাকে যার ফলে পরিবেশের সমস্ত অর্থ-শূণ্যতার মধ্য থেকে যেন একটি নিহিতার্থ ক্রমশ স্ফোদিত হতে থাকে, হয়ে ওঠে। এই সূত্রে বাদল সরকারের 'বাকি ইতিহাস' থেকে সীতানাথ-শরদিন্দুর একটুখানি সংলাপ :

সীতানাথ ॥ তেরো বছর আগে জীবনের আরম্ভ। আর জীবনের শেষ।

আবার নতুন অর্থ খোঁজা। আবার নতুন প্রতিজ্ঞা খোঁজা। নতুন জীবনের আরম্ভ। রাশি রাশি ছাত্র সারি বেঁধে ব'সে আছে। সারি সারি বেঞ্চি। বেঞ্চিতে সারি সারি ছাত্র। অধ্যাপকের দিকে চেয়ে আছে। কতো অধ্যাপক।

শরদিন্দু ॥ আমিও কলেজে পড়াই। আশ্চর্য! আজ তেরো বছর হলো।

সীতানাথ ॥ তেরো বছর ধ'রে রাশি রাশি ছাত্র। সারি সারি বেঞ্চিতে

রাশি রাশি ছাত্র। দিনের পর দিন। বছরের পর বছর। একই
বেঞ্চি। একই বক্তৃতা। নতুন মুখ। পুরনো মুখ। যেন একই ছাত্র।
বছরের পর বছর। এক বছর। দু বছর। কণার সঙ্গে দেখা।

শরদিন্দু ॥ দু বছর ?

সীতানাথ ॥ এগারো বছর আগে কণার সঙ্গে দেখা। স্কুল টাচার কণা।

শরদিন্দু ॥ স্কুল টাচার ? বাসন্তীও স্কুলে পড়াতো।

সীতানাথ ॥ স্কুল টাচার কণা। রাশি রাশি ছাত্রী। সারি সারি বেঞ্চিতে
বসা রাশি রাশি ছাত্রী। অথচ কণা তরুণ। অথচ কণা সজীব। কণা
উজ্জ্বল। কণা উৎসুক। কণা জীবনের অর্থ। নতুন জীবনের অর্থ।
ভবিষ্যৎ জীবনের অর্থ...

শরদিন্দু ॥ বাসন্তী ! (উত্তেজনা) এ তো—এ তো আমার গল্প !! বাসন্তী !

পিন্টারের চরিত্রেরা অনেক সময় বিচ্ছিন্ন, অর্থহীন বাক্যাংশ কিংবা বাক্যের
মাধ্যমে অসহায়ভাবে পরস্পরের কাছাকাছি উঠে আসে, দুই চরিত্রের শব্দসম্মান
(যা আপাতদৃষ্টিতে প্রাধান্টিত নাট্যভাষার অভাব) দর্শকদের মধ্যে বিস্তারিত
হতে থাকে, চরিত্র ও দর্শকের মধ্যে সংবন্ধতার অভাব এবং উদ্বেগ যেন
সমাহুপাতে বিভাজিত হয়ে যায়, অনিশ্চয়তার মুখে পারস্পরিক সাযুজ্যই একটি
নতুন প্রমুখ্য হয়ে ওঠে।^৪

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের সংক্রান্তিকাল থেকেই এই নতুন ভঙ্গির সাযুজ্য নাটকে
জায়গা জুড়েছে। ১৯৪০-এ ইয়োনেক্সের জর্নালের এই অংশ প্রসঙ্গত স্মর্তব্য :

তারাই শুধু কথা বলবার কিংবা লিখবার যোগ্য যাদের কিছু কথা বলার
আছে। প্রত্যেকেরই কিছু বলার রয়েছে। আমি প্রত্যেকে, অথবা আমি
প্রত্যেকের অন্তর্গত। আমার কিছু বলার আছে। এটা অবশ্য পুরোপুরি ঠিক
নয়। যারা শুধুই আর সকলের মতো তাদের কিছুই বলার নেই, কারণ
সবাই তো তাদের কথাই বলছে। আমাদের প্রত্যেকের অর্ধেকটা যেন
সবাই, আরো স্পষ্ট ক'রে বলতে গেলে, আমাদের মধ্যে একটি অংশ নিশ্চয়
আর-সবাই; অর্ধেক অন্ত-সকলে, অর্ধেক আমরা নিজেরা। আমাদের
ব্যক্তিগত হয়ে উঠতে হবে। অন্য মানুষদের সঙ্গে বৈষম্যের মধ্যেই আমার
পরিচয়, আমার সঙ্গে বৈষম্যেই অন্য সবার অস্তিত্ব। আর এই প্রত্যক্ষ

৪ Richard Schechner, 'puzzling Pinter', *British Theatre* 1956-66, p. 177

সামীপ্য (confrontation) এই সাম্যাবস্থায় আমার ব্যক্তিগত সত্তা রচিত হতে থাকে ।*

বিজ্ঞানজগতে ব্যক্তি ও শ্রোতার মধ্যে এই যোগাযোগ প্রায় গত একশো বছর ধরে যেন একটা পরিকল্পিত বিন্দুর দিকে বিবর্তিত হয়েছে । ১৮৭০-এ টেলিফোনের সাহায্যে দূরান্তরে স্বর প্রেরণের সূচনা ; ফোনোগ্রাফের আবিষ্কার ; বেতারযোগে সম্প্রচার ১৯২০ ; ফিল্মে শব্দসংযোজনের সাফল্য : ১৯২০ ; টেলিভিসন : ১৯৩০ ; চৌম্বক টেপরেকর্ডিং : ১৯৪০ ; ভিডিও-টেপরেকর্ডিং : ১৯৫০ ।* এই ক্ষিপ্ত অগ্রগতির ইতিহাসে নাটক দৃশ্যত পিছিয়ে থাকলেও বিবিজ্ঞ হয়ে থাকেনি । বিশ্বসাহিত্যের গত তিন দশকের নাট্যকারদের ভাষা-জিজ্ঞাসার মধ্যেই স্বরপ্রক্ষেপ, ব্যক্তিত্বের অভিক্ষেপ, যান্ত্রিকতা, সংগীতের পরিমিত যাথার্থ্য প্রভৃতি প্রশ্ন সম্পর্কে বিশেষ একটি চেতনা দেখা দিয়েছে যা ইতিপূর্বে ছিল না । নাট্যভাষা এতোদিন বোধগম্যতার স্তরেই প্রধানত আবদ্ধ ছিল । আধুনিক কবিতা, ছবি ও গানের ফলশ্রুতি নিয়ে বিশ্বনাট্য এখন ভাষার অন্তঃশরীরে তার ব্যক্তনাকে গচ্ছিত রাখতে চেষ্টা করছে । সম্ভবত টেনেসি উইলিয়ামস্-এর মতো আর কেউই আধুনিক কবিতার কাছে নাটকের এই নতুন নন্দনতত্ত্বের অস্তিত্ব-ঋণ স্বীকার করেননি । আর্চিবল্ড ম্যাকলীশের 'a poem shall not mean but be' সূত্রটি ব্যবহার করে লেখা তাঁর 'ক্যামিনো রিয়্যালি' নামক প্রায় অ্যাবসার্ড নাটকটির শেষে কিল্লয়ের আর্তির উত্তরে জ্যাক বলছে : 'আমি তোমার কথা বুঝতে পেরেছি, ভাই' । এই বুঝে নেওয়া ব্যাপারটা ঘটছে যেন মুকবধির বিনিময়ের পরিবেশে, যখন একজন তার আপেক্ষিক ব্যক্তিত্বকে বৃহৎ ব্যক্তিত্বের কাছে সমর্পণ করে দিচ্ছে এবং গহন ভাষা ও আচরণ বিধির মধ্য দিয়ে । বর্তমান বস্তুবিশ্বের যাবতীয় অসংগতিকে এক ধরনের আপাত-বিশৃঙ্খল ইভিয়মের সাহায্যে তছনছ করে দিয়ে প্রকৃতপক্ষে জীবনের একটি ইঙ্গিতসংকুল তাৎপর্যকে ধারণ করাই আজকের এই নব্যনাট্যের অভিপ্রায় ।

মানবসংলাপের ব্যবহারিক (behaviouristic) মূল্য আগে যেমন ছিল, এখনো তেমনি । কিন্তু মানবব্যবহারে আজ অর্থহীন সপ্রতিভতার সঙ্গে অন্তর্মুখিতার মিশ্রণ নানা মাত্রায় প্রকট । হুতরাং কোনো অর্থলুন্ধ দর্শক যদি

আজকের কোনো নাটক দেখতে এসে অভিনা-অর্থ খুঁজে না পান, তাঁকে অপেক্ষা করতে হবে। দ্বিগুণবেগ বা মেটারলিঙ্কের নাটকের কবিত্বনিবিড় সাংকেতিকতা সত্ত্বেও একটি স্থবিধে ছিল তাদের পুরাণপ্রতিমা কিংবা কথাবস্তুর সাবয়ব বিস্তার। প্রাচীন নো-নাটকের দর্শকের হাতের কাছে থাকত নাটকের প্রতিলিপি যার সাহায্যে অর্থোদ্ধার তার পক্ষে সহজতর হতো। আধুনিক নাটক সে-সকল কোনো নির্দেশপঞ্জি দর্শকের হাতে তুলে দেয় না, কারণ ব্যবহৃত সমস্ত অর্গলকীলক ইতিমধ্যে অব্যবহার্য হয়ে এসেছে। আজকের যেকোনো নিরীক্ষাবাদী নাট্যকার / প্রযোজকও এ-কথা জানেন যে কোনো প্রচলিত তত্ত্ব কিংবা বক্তব্য দিয়ে দর্শককে 'শিক্ষিত' করার চেয়ে তার সঙ্গে একটি সমগ্র মঞ্চে দাঁড়িয়ে সমবেত একাকিত্ব সত্ত্বেও একযোগে অনধীত জীবননিয়তির সত্যীর্থ শিক্ষার্থী হতে পারাই যথার্থ গৌরবের। তাঁকে মনে রাখতে হবে, এই সমান্তরভূতির মধ্য থেকে একটি অর্থঘন বস্তু খুঁজতে গিয়ে সর্বক্ষণ তাঁর প্রতিটি জটিল চলন-বলন অব্যর্থ উচ্চারণ ক'রে দেখিয়ে দিতে হবে, ভাষা ক'রে বুঝিয়ে দিলে চলবে না।